

T.C.
Ardahan Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA CİNSİYET ALGISI

Vecihe SOLMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Doktora Tezi

Ardahan, 2024

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA CİNSİYET ALGISI

Vecihe SOLMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2024

KABUL VE ONAY

Vecihe SOLMAZ tarafından hazırlanan "2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı" başlıklı bu çalışma, 17/01/2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Fatih ARSLAN (Başkan)

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ (Danışman)

Prof. Dr. Şureddin MEMMEDLİ

Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI

Dr. Öğr. Üyesi Berivan VARGÜN

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ….. ay ertelenmiştir. (2)
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

17/01/2024

Vecihe SOLMAZ

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) *Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez* ***danışmanının*** *önerisi ve* ***enstitü anabilim dalının*** *uygun görüşü üzerine* ***enstitü*** *veya* ***fakülte yönetim kurulu*** *iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

(2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez* ***danışmanının*** *önerisi ve* ***enstitü anabilim dalının*** *uygun görüşü üzerine* ***enstitü*** *veya* ***fakülte yönetim kurulunun*** *gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

(3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı,* ***tezin yapıldığı kurum*** *tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise,* ***ilgili kurum ve kuruluşun önerisi*** *ile* ***enstitü*** *veya* ***fakültenin*** *uygun görüşü üzerine* ***üniversite yönetim kurulu*** *tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** Tez* ***danışmanının*** *önerisi ve* ***enstitü anabilim dalının*** *uygun görüşü üzerine* ***enstitü*** *veya* ***fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.***

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Vecihe SOLMAZ

ÖN SÖZ

Cinsiyet, bireyin sahip olduğu anatomik ve biyolojik yapısını tanımlarken toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkekler arasında kültürel inşalar ve tarihsel süreçlerin oluşturduğu bir kavram olarak belirmektedir. İngilizce cinsiyet *"sex"*, toplumsal cinsiyet ise *"gender"* olarak kavramsallaştırılmıştır. Türkçede ise *"gender"* sözcüğünü karşılayan "*toplumsal cinsiyet"* kavramıdır. Toplumsal cinsiyet kavramı, uzun zamanlara yayılan bir çalışma alanı olarak gelişimini ortaya koymaktadır. Cinsiyet mevzusunu irdeleyen feminist kuram genellikle kadını esas almaktadır. Söz konusu kuram, birçok disiplinde çalışma alanı olarak incelenmekte; beşerî bilimler alanı, antropoloji, psikoloji, sosyoloji, siyasal bilimler gibi sahalar dışında mimarlık, maliye, ekonomi, işletme, hukuk, nöroloji, psikiyatri, eğitim, gazetecilik, spor gibi alanlarda da ele alınabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet algısı, özellikle feminist teoride farklı düzlemlerde çeşitli formlarda ele alınmıştır. Konunun birçok alanda ele alınması ve incelenmeye tabi tutuluşu onun aynı zamanda araştırma kapsamında yer alması gerekliliğini doğurmuştur. Toplumsal yaşamın bir yansıması olarak gelişen edebî anlatı türlerinden romanların da feminist kurama göre okumalara açık olduğu görülmektedir. Romanlara sirayet eden cinsiyet algıları, kadınlık ve erkeklik kavramları, bu kavramların inşa süreçleri ve nedensellikleri ataerkil düşünce sistemi etrafında sorunsallaştırılarak çeşitli açılardan mercek altına alınmaktadır. Toplumsal cinsiyet kendi yelpazesinde çeşitli anlamlar kazanan, tarihsel ve toplumsal süreçler ile bireysel ve içsel algılar açısından geniş açılımlı bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Bilhassa kadınlık ve erkeklik tanımları/temsilleri çağlar boyunca çeşitli sosyal, kültürel, siyasi, ideolojik gibi çeşitli kanallarda yeniden anlam kazanmanın yanı sıra kalıplar içinde değerlendirilen kavramlar olarak da algılanmıştır. Kadınlık ve erkeklik tanımlarının yeniden üretilen sahalar olarak ele alınması her yüzyılın, her mekânın, her insanın kendi özgül anlayışı içinde anlamlar yüklenebilmektedir. Dolayısıyla oluşan algısal bağlam çağdan çağa, kültürden kültüre değişebilmektedir.

2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı adlı çalışma Türk edebiyatının 2000 sonrası ilk baskıları yapılan romanlardaki cinsiyet temsillerinin yansımalarını, ifade ediliş biçimlerini ortaya koymak; cinsiyet temsillerinin oluşum sebeplerini

eserlerden hareketle bulup analiz etmek amacındadır. Cinsiyet algılarının romanlarda yansıtılan bağlamlarla olan ilişkilerinin hangi ağlarda birbiriyle örülü olduğunu tespitine çalışmak, çalışmanın esas alanını oluşturmaktadır.

Çalışmada kadının 2000 sonrasında yazın alanında betimlenmeleri, eğitsel açıdan beslendikleri kaynakları ve görünürde olan konumları irdelenmektedir. Erkeğin algı dünyası içindeki kadın ile kadının kendi iç âlemi arasındaki görünümlerin benzerlik, paralellik veya farklılıklar arz edip etmediği, tüm bunların sosyolojik, kültürel ve psikolojik alt kaynaklarının nasıl damıtıldığının belirlenmesi, tezin organik dokusu içinde yer alan hedefleri arasındadır.

Tez; sosyoloji, psikoloji ve edebiyat gibi disiplinler arası bir çalışmayı kapsamaktadır. Çalışma esas itibarıyla nitel bir araştırma olup araştırmada metin analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın temel argümanını oluşturan feminizm kuramı, feminist eleştiri, Fransız feministlerinin düşünceleri ve toplumsal cinsiyet algıları üzerine yazılan eserler hareket noktasını teşkil etmektedir.

Çalışma *"Giriş"*, *"Sonuç"* ve *"Kaynakça"* dışında üç bölümde ele alınmıştır. *"Giriş"* kısmında cinsiyet, feminizm, feminist kuram, modern feminist akımlar, toplumsal cinsiyet ve sorunsallaştırılan kavramlar incelenmektedir. Ayrıca edebiyatta feminist eleştiri gibi çeşitli tanımlamalara yer verilmekte, konuyla ilgili mevcut çalışmalar ve görüşler ele alınarak çalışmanın amaç ve önemine değinilmektedir.

Çalışma kapsamında Birinci Bölüm *"Kuramsal Çerçeve*"ye ayrılmıştır. Feminist kuramın tanımı, tarihsel gelişimi, sorunsallaştırdığı meseleler yine aynı kuramın düşünürleri tarafından dile getirilen konuları ile ilgili çeşitli bilgiler aktarılmıştır. Birinci bölümde feminist kuramın tasnif edildiği şekliyle feminizmin dalgalar hâlinde gelişen tarihçesine yer verilmiş, modern feminist akımlar hakkında bilgiler sunulmuş, toplumsal cinsiyet ile ilgili içerikler ile edebiyatta feminist eleştiri olmak üzere dört ana başlık altında toplanmıştır. İlk bölümde kadınlara ve erkeklere yüklenen roller, kadınların ve erkeklerin sahip oldukları rollerin algılara etkisi, tarihsel süreçleri, psikolojik açılımların ve sosyal koşulların konuyla ilgili tartışmaları ve itirazları, konuyla ilgilenen araştırmacıların/düşünürlerin ne tür içeriklere odaklandıkları üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın esas kısmını İkinci Bölüm ve Üçüncü Bölüm oluşturmuş, bu bölümler romanların analizine ayrılmıştır. Çalışmada 2000 sonrası çıkan romanlar esas alınmakla birlikte konu açısından verimli görülen on sekiz romandan bir seçki hazırlanmıştır.

Seçkinin oluşturulması için altmıştan fazla roman okunmuştur. Konuyu yoğunlukla kapsayan ve sorunsallaştıran romanlar seçilerek çalışmaya aktarılmıştır. Çalışmanın/tezin ana malzemesi olarak kullanılan romanlar *"cinsiyet algısı"*nın yoğun olarak yansıdığı eserlerdir. Eser odaklı bir çerçeve ile toplumsal cinsiyet eleştirisinin yoğun olduğu, yazarların bilhassa eserde odaklandıkları *"toplumsal cinsiyet"* izleklerinin geniş bir biçimde irdelendiği romanların seçilmesine ve ele alınan izleklerin birbirinden farklılık arz etmesine özen gösterilmiştir. Her roman, cinsiyet meselesine ayrı bir pencereden yaklaşmıştır. Ancak söz konusu romanların yine de ortak kritiklerin oluşturduğu izleklere de yer verdikleri görülmüştür. Çalışmada her romanın tanıtımı yapılarak kurgusal düzlemdeki özetlerine yer verilmiştir. Seçilen eserlerden hareketle feminizm kuramının yansımaları, cinsiyet algılarının inşaları ve toplumsal cinsiyet algılarının neler olduğu üzerinde çeşitli başlıklarla konu tasnif edilerek çözümlemeler yapılmıştır. Romanların incelenmesinde *"metin esaslı"* anlayışla hareket edilerek çıkarılan yargılar eserlerden alıntılarla desteklenmiştir.

Çalışmanın esas amacı, tasnif edilen romanlardan hareketle 2000 sonrası Türk romanına yansıyan toplumsal cinsiyet unsurlarının neler olduğu, mevcut algıların ve itirazların hangi noktalarda kritize edildiğidir. Çalışmada Türk romanın son döneminin feminist kuram açısından geldiği aşamayı tespit etmek, romanlardaki kadınlık ve erkeklik algılarının nasıl temsil edildiğini ve inşalarının betimlenmesini ortaya koymak hedeflendi. Dolayısıyla İkinci Bölümde feminist görüş çerçevesinde incelemeye esas alınan on sekiz romanın tahliline yer verildi. Romanlar kronolojik bir şekilde ilk baskı tarihlerine göre tek tek incelenerek sınıflandırıldı.

2000 sonrası Türk romanındaki cinsiyet algısına dönük sosyolojik ve psikolojik malzemelerin yoğunluğu ve konunun çok boyutlu, birbiriyle çok ilintili ve örüntülü olması, ortak olarak irdelenen meselelerin aynı bölümde toplanmasını olanaklı kıldı. Böylece çalışmanın Üçüncü Bölümü oluşturuldu. Çalışmanın Üçüncü Bölümünde romanlardaki ortak olarak belirlenen cinsiyet mefhumuna dönük izlekler etrafında oluşan kısma yer verildi. **"***Kelimeler, Kavramlar ve Semboller Üzerinden Oluşan Cinsiyet Algıları"* adlı kısımda konuyla ilgili romanlardan elde edilen içerikler eklendi.

"Sonuç" bölümünde romanlardan elde edilen bulgular ile ulaşılan odak noktalar üzerinden yine romanlardan hareketle detaylı ve karşılaştırmalı içerikler ortaya konuldu.

"Kaynakça" kısmında incelenen romanlar liste şeklinde yazıldı. Çalışma kapsamında yararlanılan kaynaklar alfabetik bir sıralamaya göre verildi. Ayrıca *"İnternet Kaynakları"* kısmında yazarlarla yapılan röportajlara, eserlerle ilgili çıkan gazete ve dergi yazılarına yer verildi.

Tez İzleme Kurulu'ndaki önerileriyle yol gösteren çok değerli hocam Prof. Dr. Şureddin MEMMEDLİ ve Dr. Öğretim Üyesi Berivan VARGÜN hocalarıma katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Yine değerlendirmeleri ile çalışmaya yön veren Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI ile Prof. Dr. Fatih ARSLAN hocalarıma çok teşekkür ederim. Çok değerli Prof. Dr. Mustafa Şener hocama şükranlarımı sunarım. Sadece tez çalışması sırasında değil ders sürecinde de büyük desteklerini gördüğüm, yol göstericiliği ve önerileri ışığında çalışmanın oluşmasına büyük katkısı olan çok değerli Danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİÇ'e sonsuz şükranlarımı sunar, değerli hocama minnettar olduğumu vurgulamak isterim. Sevgili arkadaşlarım Afet DOĞAN ve Bilginç EYAN'a da ayrıca teşekkür ederim.

Yine çalışma esnasında beni hiç yalnız bırakmayan kardeşlerim Leyla, Emine ve Emrullah ÇAKIR'a çok teşekkür ederim. Çalışmam esnasında canım oğluma ve sevgili eşim Yılmaz İdris SOLMAZ'a destekleri için çok teşekkür ederim.

Ve hayatımdaki en önemli insanlardan biri olan çok değerli babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Vecihe SOLMAZ

ARDAHAN -2024

ÖZET

SOLMAZ, Vecihe. *2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı*, Doktora, Ardahan, 2024.

Toplumsal cinsiyet; kadın ve erkeğin toplumsallaşma sürecinde inşa edilen rol, görev ve davranışları olarak tanımlanır. Cinsiyet konusunu odağına alan, tarihsel süreçlerde kadının erkekten aşağı konumunu sorunsallaştıran ve eleştiren feminist teori, kadının toplumda ikincil konumunun biyolojik olmadığını, toplumsal bir inşa olduğunu vurgular. Ayrıca erkek ve kadın arasındaki farklılıkların oluşumunda iktidar ilişkileri ve cinsiyet politikalarını gösterir. Dalgalar hâlinde gelişimini gösteren feminizm Batı kaynaklı bir hareket olarak başlar ve daha sonra tüm dünyada etkisini gösterir. Türkiye'de kadın hareketlerinin gelişimine yansıması olan feminizmin politik, sosyal, kültürel ve edebiyat sahnesinde çeşitli tezahürleri olur. Bu çalışma 2000 yılı sonrası ilk basımı yapılan ve farklı yazarların kaleminden çıkan romanlardan bir seçkiyi kapsamaktadır. Romanlar tahlil edilirken sosyoloji ve psikoloji gibi farklı alanlardan faydalanılmıştır. Disiplinlerarası bir özellik taşıyan çalışmanın amacı Türk romanında 21. yüzyılın ilk çeyreğinde feminizmin sorunsallaştırdığı cinsiyet rollerinin romanlarda nasıl sirayet ettiğini tespit etmek, erkeklik ve kadınlık algılarının oluşturduğu bağlamların yanı sıra özellikle *"kadın*" a dair rollerin, bakış açılarının, kadının toplumsal ve bireysel konumlandırılışının kurgu dünyasında nasıl oluştuğunu irdelemek ve eserlere yansıyan eleştirileri tespit etmektir. Toplumsal cinsiyet algılarının Türk romanında yansımasının ortaya konulması, kadınlık ve erkeklik algılarının inşaları ve sosyal yaşamdaki tezahürleri ile nasıl konumlandırıldığı tezin esas amacını teşkil etmektedir. Bu araştırmada romanlar feminist teori ve toplumsal cinsiyet algıları çerçevesinde *"metin esaslı"* bir anlayışla incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Feminizm, cinsiyet algısı, kadın, Türk romanı, 2000 sonrası.

ABSTRACT

SOLMAZ, Vecihe. *Perception of Gender in Post 2000 Turkish Novel*, PhD, Ardahan, 2024.

Gender is defined as the roles, duties and behaviors of men and women constructed during the socialization process. Feminist theory, which focuses on the issue of gender and problematizes and criticizes the inferior position of women to men in historical processes, emphasizes that the secondary position of women in society is not biological, but a social construction. It also shows power relations and gender politics in the formation of differences between men and women. Showing its development in waves, feminism begins as a movement originating from the western and later shows its influence all over the world. Feminism, which is a reflection of the development of women's movements in Turkey, has various manifestations in the political, social, cultural and literary scenes. This study covers a selection of novels written by different authors that were first published after 2000. While analyzing the novels, different fields such as sociology and psychology were used. The aim of the study, which has an interdisciplinary feature, is to determine how the gender roles problematized by feminism in the first quarter of the 21st century in Turkish novels spread in the novels, and to determine the contexts created by the perceptions of masculinity and femininity, as well as the roles and perspectives of "woman", and the social and individual positioning of women in fiction. to examine how it was formed in the world and to identify the criticisms reflected in the works. The main purpose of the thesis is to reveal the reflection of gender perceptions in the Turkish novel, the construction of the perceptions of femininity and masculinity and how they are positioned with their manifestations in social life. In this research, novels are examined with a "text-based" approach within the framework of feminist theory and gender perceptions.

Keywords:

Feminism, gender perception, women, Turkish novel, post-2000.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .... **i**

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .... **ii**

ETİK BEYAN .... **iv**

ÖN SÖZ .... **v**

ÖZET .... **ix**

ABSTRACT .... **x**

İÇİNDEKİLER .... **xi**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM **10**

FEMİNİZM **10**

1.1. DALGALAR HÂLİNDE BİR DÜŞÜNCE SİSTEMİ: FEMİNİZM **10**

1.2.MODERN FEMİNİST AKIMLAR **13**

1.2.1.Liberal Feminizm 13

1.2.2. Marksist Feminizm 15

1.2.3.Radikal Feminizm 17

1.2.4. Sosyalist Feminizm 18

1.2.5.Postmodern Feminizm 20

1.2.5.1.Lingustik Feminizm ve Dil Kavramının Cinsiyetle İlişkilendirilmesi 23

1.2.5.1.1.Türkçede Cinsiyetçi Dil Yapıları Var mıdır? 24

1.2.6.Varoluşçu Feminizm 26

1.2.7. Vizyoner Feminizm 28

1.2.8.Kültürel Feminizm 28

1.2.9. Ekofeminizm 29

1.3.CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARI **29**

1.3.1. Kadının Aşağı Konumu- Erkeğin Üstünlüğü ve Eşitlik Meselesi 34

1.3.2. Kadın Rolünden Hoşnutsuzluk: Erkek Protestosu ve Sevinç Yoksunu Kadınlar 38

1.3.3. Kadınların Yabancılaşma Sorunu 41

1.3.4. Cinsiyet Algısı ve Yoksulluk 43

1.3.5.Ev İçi Emek Tartışması 45

1.3.6.Cinsiyet Algısında Özel Alan / Ev....49
1.3.7. Annelik ve Anne-Kız İletişiminde Görünümler....51
1.3.8. Kadın, Beden ve Güzellik Algısı....53
1.4.EDEBİYATTA FEMİNİST ELEŞTİRİ....55
1.4.1.Kadın, Dil ve Edebiyat....57
1.4.2.Edebiyat, Yazarlık, Roman Türü ve Cinsiyet Algısı....60
1.4.3. Cinsiyet Algısında Kadın Epistemolojisinin Gelişimi....61
1.4.4. Mitolojide Cinsiyet Algısı....63
1.5. TÜRK EDEBİYATINDA KADIN HAREKETLERİNİN YANSIMALARI 65
1.5.1.Erken Dönem Osmanlı Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı....65
1.5.2. II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı....71
1.5.3.Cumhuriyet Dönemi Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı....72
1.5.3.1.1923'ten 1970'e Kadar Olan Süreçte Cinsiyet Algısı....72
1.5.3.2. 1970'li Yıllarda Cinsiyet Algısı....73
1.5.3.3. 1980'li Yıllarda Cinsiyet Algısı....74
1.5.3.4. 1990'lı Yıllarda Cinsiyet Algısı....76
1.5.3.5. 2000'li Yıllarda Cinsiyet Algısı....76
2. BÖLÜM....78
TOPLUMSAL CİNSİYET İZLEKLERİ AÇISINDAN 2000 SONRASI TÜRK ROMANLARININ ANALİZİ....78
2.1. MUTLULUK (2002)....78
2.1.1. Kız Çocuğu Doğmuş Olmak ve Beden Algısı....80
2.1.2.Töre Cinayetlerinin Toplumsal Görünümleri....84
2.1.3.Ataerkil Düşüncede Erkek ve Kadının Anlamı....87
2.1.4. Ataerkil Şiddetin Çok Boyutluluğu....88
2.1.5.Ataerkil Sessizlik ve Cinsiyet Algısı....90
2.2. GİZLİ ÖZNE (2003)....95
2.2.1.Kız Çocuklarında Utancın Gelişimi ve Beden Kavramı....100
2.2.2.Eril İktidar ve Erkeğin Üstünlüğü....113
2.2.3.Kadın ve Erkek İçin Evlilik Ritüellerinin Anlamı....117
2.2.4.Mekân Olarak Ev ve Cinsiyet Algısı....120
2.3. KUŞDİLİNE ÖYKÜNEN (2004)....122

2.3.1.Kadınların Hemcinslerine Yönelik Cinsiyet Algısı 124
2.3.2.Roman Okuyucusu Kadınlar ve Hayalleri 127
2.3.3. Cinsel Şiddet Mağduru Bir Kadın ve Toplumsal Algıdaki Tezahürü 129
2.3.3.1. Utanç ve Suçluluk Duygusu 134
2.3.3.2.Aşk ve Yalnızlık.. 140
2.3.3.3.Evliliğin Toplumsal Anlamı/Kaçış 141
2.3.4.Kamusal Alan /Mekân Olarak Ev ve Cinsiyet Algısı 144
2.3.5.Anneanneden Toruna Kuşaklar Arası Mesaj 147
2.4. SİYAH SÜT (2007) 149
2.4.1.Annelik Kavramına Yeniden Bakmak 151
2.4.2. Beden ve Güzellik Algısı ile Cinsiyet Rollerindeki Görünümler 157
2.4.3. Cinsiyet Algıları Bağlamında İsimler 158
2.4.4. Cinsiyet Algısı Perspektifinde Edebiyat ve Yazarlık 160
2.4.5.Cinsiyet Algısı Açısında *"Evde Kalmak"* Sorunsalı 162
2.5. MASUMİYET MÜZESİ (2008) 163
2.5.1.Cinsiyet Algısı Perspektifinde Evlilik Öncesi İlişkiler, Cinsellik ve Bekâret 164
2.5.1.1.Bekâretin Sınıfsal Tezahürü 170
2.5.1.2.Dile Düşme ve Kadının Geçmişi Meselesi 173
2.5.2. Hegemonik Erkeklik ve Tahakküm 176
2.5.3.Kamusal Alanda Ataerkil Sessizlik 178
2.5.4. Yerel Cinsiyet İnşası ve Temsili: Düşünsel Olarak Modern - Yapı Olarak Geleneksel... 181
2.6. İSKENDER (2011) 183
2.6.1. Ataerkil Kültür Taşıyıcılığı: Annelik ve Erkekliğin İnşası......................... 185
2.6.2.Anne- Kız İlişkisi ve Kız Çocuklarının Yetiştirilmesi................................ 197
2.6.3.Toplumsal Cinsiyet Algısında Ötekileştirilmiş Bir Figür: Roksana 199
2.6.4. Bekâret, Namus ve Şeref Kavramları 202
2.6.5. Cinsiyet Algıları Bağlamında İsimler 207
2.6.6. Ataerkil Şiddetin Çoklu Örüntüleri.. 210
2.7. UNUTMA BENİ APARTMANI (2011)... 213
2.7.1. Öğrenilen Bir Kavram Olarak Annelik.. 215
2.7.1.1.Anne-Kız İlişkisi 221

2.7.2. Kadınlık Rollerinden Özgürlüğe Kaçış....................221
2.7.3.Cinsiyet Algısı, İntihar ve Yazarlık....................225
2.7.4. İçselleştirilmiş Ön Yargılar ve Kadının Toplumsal Konumu....................226
2.8. BİTİRGEN (2011)....................230
2.8.1. Kız Çocukluğunun Varoluşsal Süreci ve Eril Tahakküm....................232
2.9. PALA HAYRİYE (2013)....................235
2.9.1.Bağımsız Bir Kadın Olarak Hayriye Figürü....................237
2.10. HAYRİYE HANIM'I KİM ÇALDI (2017)....................239
2.10.1. Ataerkillik Düşüncesine Karşı Çıkış....................240
2.10.2. Kadının Yazgısı ve Hayriye'nin Ütopyası....................243
2.10.3.Hayriye'nin "*Pala*"lıktan *"Hanım"* Olmaya Evrilmesi....................246
2.11. DÜĞÜMLERE ÜFLEYEN KADINLAR (2013)....................247
2.11.1.Annelik Kavramı ile Anne-Kız İlişkilerindeki Görünümler....................250
2.11.2.Cinsiyet Algısı Açısından Toplumda Kabul Görme....................253
2.11.3.Mekânsal Açıdan Cinsiyet Konumları/ Erkeklik ve Kahvehaneler....................256
2.11.4. Dido'nun Hikâyesi....................257
2.12. DÜN VE FERDA (2013)....................259
2.12.1. Hegemonik Erkeklik: Evlilik ve Boşanma....................262
2.12.2.Cinsiyet Algısı Açısından Özgürlük, Anne Kız İlişkisi ve İçselleştirilen Anne Sesi....................266
2.12.3. Bedenin Hafızası....................268
2.13. HAVVA'NIN ÜÇ KIZI (2016)....................269
2.13.1.Anneler, Kızları ve İlişkisel Mesafe....................273
2.13.2. Törelerin Konuma Bağlı Değişimleri ve Bekâret....................276
2.13.3.Sosyal İlişkilerde Cinsiyet Algıları....................277
2.13.4.Erkeğin Üstünlüğü ile Kadının Sessizliği....................278
2.14.DOKUNMADAN (2017)....................280
2.14.1.Cinsiyet Algısında Suçluluk Hissi ve Sessizlik....................283
2.14.2.Kadına Yönelik Şiddet ve Sessizlik....................287
2.14.3.Bir Kız Çocuğunun Haykırışı: *"Baba, Beni Neden Sevmedin?"*....................290
2.14.4.Kamusal Alanda Cinsiyet Algısı ve Sessizlik....................294
2.15. KAR VE İNCİ (2019)....................297

2.15.1.Güzellik Algısı ve Var Olmak 299
2.15.2. Babanın Gölgesinde Var Olmak 301
2.15.3.Cinsiyet Algısında Evliliğin Kadın ve Erkek Açısından Anlamları 305
2.15.4. İsimlerin Öykülere Göre Değişimi 308
2.15.5.Masallara İnanmak ve Beyaz Atlı Prens İmgesi 312
2.16. ON DAKİKA OTUZ SEKİZ SANİYE (2019) 315
2.16.1. Leyla'nın Portresi 317
2.16.2. Ataerkil Düşüncede Erkek Çocuklarına Yönelik Beklentiler/Tutumlar 318
2.16.3. Ataerkil Şiddetin Çok Boyutluluğu 319
2.16.4. Cinsiyet Algısı ve Yoksulluk 321
2.17.CAMDAKİ KIZ (2019) 323
2.17.1.Erkeklik İktidarı, Cinsiyet ve Adalet 325
2.17.1.1.Kadın Cinayetleri 328
2.17.2.Sevilme Arzusu ve Kadınca Yollar, Yok Sayılmak/ Sevilmemek 329
2.17.3.Erkek Çocuk ve Toplumsal Prestij 333
2.17.4.Kırsal Alandaki Kadının Ezilmişliği 334
2.18. EV (2020) 335
2.18.1.Yetişkin Kadınların İçindeki Büyümemiş Kız Çocuğu 338
2.18.2.Ataerkil Düşünce Yapısının Yansımaları 341
2.18.3.Annelik ve Terk Edilme 343
2.18.4. Ötekileştirilmiş Bir Karakter: Kader 346
2.18.5.Edebî Sahada Cinsiyet Görünümleri 348
2.18.6.Evi Yak'ın Hikâyesi ve Seher'in Rüyası 350
2.18.7.Kadın Olmak, Kamusal Alan ve Korku 355
3.BÖLÜM 358
CİNSİYET ALGILARI 358
3.1. KELİMELER, KAVRAMLAR VE SEMBOLLER ÜZERİNDEN OLUŞAN CİNSİYET ALGILARI 358
3.1.1. Deyimler, Atasözleri ve Diğer Kavramlar 358
3.1.2.Renkler ve Semboller 360
3.1.3.Cinsiyet Algısı Açısından Araba Kullanımı 362
SONUÇ 364

İNCELEMEYE ESAS ALINAN ROMANLAR..371
KAYNAKÇA 372
EKLER..389
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU FORMU 389
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU 390
ÖZ GEÇMİŞ..391



GİRİŞ

Roman, insan hikâyelerinin kurgulanarak anlatılmasıdır. Toplumun insana yönelik kalıplaşmış algılarının, insanın toplum içinde kendi rollerini anlatımının ve iç dünyasının/ ruhsal süreçlerinin müspet veya menfi olarak yansıtıldığı metinlerdir. Dolayısıyla çeşitli hususları ele alan bir tür olarak romanların içerdiği insan dramları, çok çeşitli olabilmektedir. Aşk, özlem, yalnızlık, ayrılık gibi bireysel mevzuların dışında maddi sorunlar, yoksulluk, adaletsizlik, tarihsel süreçlerin insan yaşamına etkisi gibi çeşitli sosyolojik, tarihî ve politik meseleleri de ele alan bir tür olarak roman edebiyat dünyasında yerini almıştır.

Roman; edebî metinler içinde sosyolojik, psikolojik, tarihsel açılardan insanı okumanın önemli olduğu bir anlatı çeşididir. Romanlar, birçok disiplini bir arada ortaya koyması açısından zengin ve verimli metinlerdir. Bu açıdan roman metinleri tek bir pencereden ziyade birden çok pencereden konuları ele alabilmektedir. Romanlar cinsiyet mevzusunu da resmedebilmekte ve cinsiyetin toplumsal ve psikolojik tezahürlerini lanse edebilmek açısından olanaklı bir anlatı türü olarak incelenebilmektedir. Romanların kurgusal dünyası, cinsiyet mefhumunu kadınlık ve erkeklik algılarının yansımaları, cinsiyetlerin inşa süreçleri; kadının eğitimi, ekonomik özgürlüğü, annelik hâlleri; erkeklik, erkekliğin inşası, erkeklik ve iktidar, ataerkil mekanizmanın işleyişi gibi çeşitli yönlerden işleyebilmektedir.

Toplumsal cinsiyet; multidisipliner bir alan olarak incelenebilen çoklu okumalara açık, bağlamlara göre değişebilen sosyal, psikolojik, kültürel ve daha birçok alanda ele alınabilecek ve tartışmaya/ yorumlara açık bir meseledir. Sosyoloji açısından yoğun bir alan olarak ele alınan toplumsal cinsiyet meselesi psikoloji, kültür bilim ve antropoloji gibi sosyal bilimlerin çeşitli dallarında da incelenme olanağı bulmaktadır.

İnsanın cinsiyet açısından kadın ve erkek olarak toplum içindeki varlığı ve kendilerine verilen çeşitli rolleri bulunmaktadır. Sosyal, ekonomik, kültürel ve politik şartlar değiştikçe rollerin, görevlerin, sorumlulukların ve insanın toplumsal cinsiyet rolleri bakımından konumlandırılması edebiyat metinlerinde yansımasını bulduğu görülebilmektedir. Tüm değişim ve gelişimlerin sanatsal metinlerin süzgecinden geçişi aslında değişen ve yeniden adlandırılan kavramları ve muhteva açısından kapsamlarını da etkilemektedir.

Cinsiyet algısını irdeleyen ve eleştiren teori ise feminizmdir. Feminist teori, kadınlarla ilgili cinsiyet eşitliğine dayanan ve kadınların sosyal yaşamda erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan bir düşünce sistemidir. Kadınlar cinsiyetleri üzerinden toplumsallaşma süreçlerinde yaşanılanları fark etmeye başladıkça kadın hareketlerinde temel istemler ve meseleler yeni yönlere doğru akmaya başlar. Makro ölçekli kadın meselesi mikro dereceden problemler ile kadına yönelik yeni sorunlarla gündemleşir. Feministler; kadın hareketini başlatan, meseleye kadın perspektifinden açıklamalar getiren ve cinsiyet algılarını yeniden okumalara açan, farklı perspektiflerin de olabileceğini vurgulayan, düşündüren ve bilişsel süreçlere yönelik yeni içerikler üretir hâle getiren düşünürlerdir.

Detaylı ve eleştirel analizlerle meseleye farklı okumalar getiren feminist görüş cinsiyet konusuna karşı ciddi bir farkındalık yaratmış ve duyarlılık geliştirmişlerdir (Dökmen, 2021, s. 33). Feminizm, kadının toplumsal konumuyla ilgili eşitsizliğin olduğunu ve bu eşitsizliğin ortadan kaldırılması gerektiğini savunur. Bu anlamda feminizm cinsiyet eşitliğine önem vermektedir. Kadının eğitim, ev işleri, ekonomik durumu, annelik, çocuk bakımı gibi konularda durumunu toplumsal süreçlerdeki yansımasını resmetmektedir. Feminist görüş sadece sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanda değil aynı zamanda sanatsal mecrada -bilhassa edebiyatta- kadına yönelik kalıp yargıların eserlere yansımasını bulmak, onu yorumlamak isteminde olup aynı zamanda mevcut tespitlerin kritiğinin yapılması esasına dayanmaktadır.

Edebiyat eserlerine yansımasını bulan bir kavram olarak romanların temel aldıkları izleklerde genelde cinsiyete ancak özelde kadına yönelik tespitlerine ulaşmak amacıyla geliştirilen kurama *"feminist kuram"* denilmektedir (Moran, 2018, s. 249-262). Bu teorinin özünde kadının toplumsal olarak kimliğinin oluştuğu düşüncesi söz konusudur. Feminizm kavramında kuramsallaştırılma Batılı kadınların deneyimlerine ait olmakla birlikte evrensel bir nitelik taşımaktadır.

Birinci Dalga feminizm, İkinci Dalga feminizm, Üçüncü Dalga feminizm ve Dördüncü Dalga feminizm gibi çeşitli başlıklar hâlinde gelişen feminizm koşullara bağlı olarak farklı perspektifler geliştirmiş ve toplumsal açıdan kadınlık ve erkeklik meselelerini yaşanılan zamana/çağa göre yeniden değerlendirmektedir. Yine sözü edilen kavramın oluştuğu/geliştiği zamana göre yeni içerikler ürettiği ve yeni fikirlerle beslenerek ilerlediği görülmektedir. Çünkü her yaşanılan çağ kendi problemlerini

beraberinde getirmiştir. Her çağın kadınları aynı sorunları yaşamadığı için değişen sosyal, kültürel, politik ve tarihsel süreçlerle birlikte feminizm muhtevası açısından değişim göstermiştir. Feminizm kavram olarak çok çeşitli içerikler üreten ve tek bir çağın sorunlarını dile getiren bir düşünce sistemi olmadığı için her çağda yeni içeriklerle ortaya çıkmıştır. Örneğin 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki kadınların üzerinde düşündükleri ve sorun olarak gördükleri meselelerle 21. yüzyılın ilk çeyreğindeki problemler aynı süzgeçten geçmemektedir. Bu açıdan feminizm muhteva açısından sürekli değişen bir manayı içermektedir. Dolayısıyla feminizm oluştuğu bağlam itibarıyla özünde sürekli bir değişim geçiren dinamik bir kavramdır.

Dalgalar hâlinde gelişen feminist kuram, edebî ürünlerde ataerkil kültür bazında kadına yönelik kalıplaşmış yargıların mevcudiyetinden söz eder. Böylece kadına yönelik olarak idealleştirilen kadınlar ile toplumun eleştiri oklarına maruz bırakılan kadınlar metinlerde analiz edilmeye başlanır. Feminist kuram, söz konusu açılardan eserlerde kadınlık algılarının tezahürü üzerinde durur ve mevcut içeriği irdeler. Kadınların erkeklerle eşitlik temelinde haklara sahip olması gerektiğini savunan feministler, edebî eserlere yansıyan kadınlık kavramlarını da eleştirmişlerdir. Feministler, sanatsal metinlerin ataerkil bir düşüncenin sonucu olarak ortaya çıkmasından dolayı eserlerin yanlı ve yanlış olduğunu düşünmüşlerdir.

Edebiyat ve feminist eleştiri açısından birçok çalışmaya rastlamak mümkündür. Alanda 2000 sonrası romanlar için yapılan çeşitli tez çalışmaları[1] mevcuttur: Ayşegül Utku Günaydın (2012) *Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik sorunsalı:1977-1923*; Hilal Aydın (2014) *Toplumsal Cinsiyet ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik ve Kadın*; Aslı Soysal Eşitti (2016) *Murathan Mungan'ın Roman ve Hikâyelerinde Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi*; Gülçin Oktay (2018) *Türk Romanında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet :Kimlik, sınıf, Temsil (Kadın Yazarlar Örneğinden 1977-1938)*; Derya Güllük (2022) *2000 Sonrası Türk Romanında Toplumsal Cinsiyetin Edebi Söylemler Yoluyla Üretimi ve Temsili*;

[1] Tez çalışmaları YÖK Tez Merkezi'nden "*cinsiyet*" kavramı çerçevesinden aratılmıştır. Birçok alanda konuyla ilgili çalışmalara rastlamak mümkündür. Ancak yapılan tez çalışmasının bağlamı ve muhtevası açısından mercek altına alınan tezler Türk Dili ve Edebiyatı alanı esas alınarak sınırlandırılmıştır. Ulusal Tez Merkezi'nde "*cinsiyet*" kelimesi taratılınca - 26 Mayıs 2023 tarihi itibarıyla - 3152 kayıt olduğu ancak bunlardan sadece 2000 adet tez ismi görüntülenmektedir. Bunlardan sadece konuyla ilgili olanların isimlerine yer verilmiş ve çalışmaların yapıldıkları tarihler belirtilmiştir.

Büşra Şahin (2022) *1980 Sonrası Türk Romanında Sosyoekonomik Yapı ve Toplumsal Cinsiyet* gibi çeşitli **doktora tezleri** görülmektedir.

Tülin Kabacaoğlu Ural (2001) *Erken Cumhuriyet Dönemi Kanon ve Kanon Dışı Tomanda Aşk, Aile, Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyetin Temsili*; Dilek Altay (2004) *Kadın ve Erkek Yazarda Farklı Mahremiyet Yaşantılarının Mekân Kullanımı ve Toplumsal Cinsiyet Algısı ile İlişkilendirilerek İncelenmesi*; Betül Sarı (2016) *Edebiyatın Deli Kadınları: Mine Söğüt Yazınında Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı*; Ebru Künkçü (2018) *2000'li Yıllardaki Türk Romanında Toplumsal Cinsiyet Düzeni*; Ebru Aktay (2019) *Ayfer Tunç'un Romanlarında Toplumsal Cinsiyet*; Şebnem Hanım Karakuş (2019) *Cahide Birgül Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik*; Seren Görücü Öner (2021) *Hatice Meryem'in Hikâye ve Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İncelenmesi*; Hayati Akar (2019) *Safiye Erol'un Eserlerinde Modernleşme ve Toplumsal Cinsiyet*; Büşra Öztekin (2020) *Tehlikeli Oyunlar'da Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik Algısı*; Meliha Tatli (2020) *Barış Bıçakçı'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik İnşas*ı; Duygu Uysal Koç (2021) *Serenay Şahiner'in Yapıtlarında Toplumsal Cinsiyet*; İbrahim Candan (2021) *Sevgi Soysal'ın Romanlarında Kent, Mekân ve Toplumsal Cinsiyet*; Buse Ceylan (2022*) Oya Baydar'ın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Rolleri*; Merve Dinaçarslan (2022) *Nazlı Eray'ın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın ve Erkek* gibi çeşitli yazar ve eserlerden hareketle toplumsal cinsiyet ve kadın izlekleri üzerinde yapılan **yüksek lisans** çalışmaları mevcuttur. Görüldüğü üzere yapılan çalışmalar genellikle tek yazar odaklı olarak çerçevelenmiş ve tek bir yazarın eserlerinden hareketle cinsiyet konusu içerikleri yönünden kümelenmiştir.

Şahin (2016, s. 24) *"2000'li Yıllarda Yerli Edebiyat – Hızla Giden Bir Lokomotifin Penceresinden Bakmak"* adlı yazısında 21. yüzyıl için Eric Hobsbawn'ın söylediği *"hız ve haz çağı"* ifadesine değinir. 2000 sonrası Türk edebiyatının da *"bu bağlamda"* ele alınıp alınamayacağını irdeler. Ayrıca 2000'li yıllarla birlikte toplumsal cinsiyet konusunun çeşitli yazarların kaleminden yeniden biçimlendiğini, kadınların da "*edebiyatta çok yönlü kimlikleriyle*" (Şahin, 2016, s. 24) görünürlük kazandıklarını, bilhassa kadınların edebiyat alanında kendilerine yer bulmaları ile farklı karakterlere yönelik yoğunluğa dikkat çeker. Dolayısıyla 2000'li yılların edebî metinler açısından

karakter ve konu çeşitliliği bağlamında yoğun ve çeşitliliği araştırma alanları için geniş bir veri sağlayabilmektedir.

2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı adlı çalışma; cinsiyet konusunun kapsamlı bir araştırma yelpazesinde bulunması, son dönemlerde yeni eserlerin kaleme alınması özellikle teknolojinin hızla arttığı 21. yüzyılın ilk çeyreğinde meselenin kendi sorunsal bağlamında irdelenmesini amaçlamaktadır. Bilhassa 2000 sonrası çıkan romanların çeşitli okumalara açık olması araştırmanın kapsamı ve farklı bakış açılarıyla zenginleştirilmesi açısından önemli olduğu düşüncesini öne çıkarmaktadır.

Tarihsel süreçlerle birlikte kadının sosyal, politik, edebî alanda konumu değişmiştir. Toplumsal cinsiyet mevzusu kadın meselesi üzerinde düşünen, farklı disiplinlerde inceleme alanı bulan ve söz konusu alanları incelemeyi de gerekli kılan bir önem noktasındadır. Tarih, edebiyat, felsefe, psikanalitik, mitoloji, siyaset, ekonomi gibi birçok sahada aynı meselenin çeşitli yönlerden sorunsallaştırılması konunun çoklu okumalara olanaklılığıyla ilgilidir. Konunun geniş bir araştırma yelpazesinde oluşu, Türk edebiyatında roman türünün yoğun ilgi görmesi ve yeni eserlerin kaleme alınması yeni araştırma imkânları doğurmaktadır. Bilhassa 2000 sonrası yıllarını kapsayan ve ilk baskıları 2000 sonrasında çıkan eserlerin- romanların- farklı yazarların yapıtlarından hareketle incelenmesi çalışmanın önemli odak noktasıdır. Çalışmanın amaçlarından biri de Türk romanlarında cinsiyet algısı açısından erkeklerin ve kadınların sembolize ettiği değerleri, öte taraftan kadının toplumsal konumuna dair itirazları ile kendilik algıları, bireysel, dilsel ve toplumsal bağlamlardaki algısal tezahürlerini resmetmektir.

Kurgusal metinler feminist düşüncenin savladığı hususları, kadınların sosyal statü, psikolojik durumları, yaşadıkları sorunları, eğitim durumları, aile ilişkileri ve bireysel gelişimlerini yansıtması açısından ayna konumundadır. Ele alınan bu çalışma, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ilk baskıları yapılan Türk romanlarındaki erkeklerin ve kadınların toplumsal konumuna dair algıları ortaya koyma amacındadır. Çalışmanın edebî bir anlatı türü olan romanlarda feminist görüş perspektifinden ne tür içeriklerin üretildiğini göstermesi bakımından dikkat çekici olduğunu düşünmekteyiz.

Çalışmanın esas hedefi toplumsal normların, yaşamsal alanların, değişen ve dönüşen şartlarla birlikte cinsiyet algısını özellikle *"2000 sonrası"* Türk romanlarını nasıl etkilediğini ortaya koymak, eserlere yansımalarını tespit etmektir. Çalışma multidisipliner bir yöntem ile feminizm- edebiyat- roman üçgenindeki tezahürleri açığa

çıkarma gayretindedir. Farklı yazarların kaleminden çıkıp 2000 sonrası kaleme alınan ve konuyla ilgili olduğu tespit edilen bir seçkiyle kapsamlı ve bütünlüklü bir çalışma ortaya koymak *2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı* adlı çalışmanın hedefleri arasındadır. Geniş bir yelpazede konunun irdelenmesi, yorumlanması ve analizi ile 2000 sonrası Türk romanının ürettiği içeriklerin ortaya konması, konuyla ilgili belli bir zaman dilimindeki eserlerin analiz edilmesi tezin amaç ve hedeflerindendir.

2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı adlı çalışmada feminist görüşün kuramsal bilgileri ilk bölümde verildi. Söz konusu bölümde Türk edebiyatında kadın hareketlerinin gelişimi ve çeşitli tarihsel değişimlerle beraber nasıl evrildiği üzerinde çeşitli bilgiler sunuldu. Toplumsal cinsiyet konumlandırılmasının ve algısal tutumların erken dönem Türk romanlarına yansıması ele alındı. Tanzimat Dönemi'ndeki cinsiyet vurguları çeşitli görüşler ışığında incelendi. II. Meşrutiyet Dönemi'ndeki algıların ve düşüncelerin nasıl geliştiği ile ilgili bilgiler aktarıldı. Cumhuriyet'in ilanından 2000 sonrasına kadar cinsiyet vurgularının neler olduğu yıl esasıyla belirtilerek kategorilendirildi.

Çalışma Türk edebiyatında farklı kalemlerin toplumsal cinsiyet konusunu hangi bağlamlarda okudukları ve algıladıkları, itiraz ettikleri meselelerin toplumsal cinsiyet odaklı okumaları ile gerçekleşen dışavurumların neler olduğu ile ilgili türlü açıdan analizidir. İncelemeye esas alınan romanlar pek çok feminist meseleyi problematize etmektedir. Buna göre çalışmada on sekiz roman toplumsal cinsiyet algılarıyla ilgili odaklandıkları izleklere göre tasnif edildi. Analizi yapılan romanlarda karşılık bulan izlekler feminist düşüncenin uzun yıllardır üzerinde durduğu içerikler olarak sınıflandırılmıştır. İzleklerin çok boyutlu olması, birbiriyle oldukça bağlantılı olması ve mevcut mevzuların birden çok romana yansıması konunun geniş bir alanda betimlenmesini gerekli kılmıştır.

Roman dünyası, toplumsal cinsiyet konusuna az veya çok yer verebilmektedir. Ancak bazı romanlar toplumsal cinsiyet konusunu temel meselesi hâline getirmektedir. Çalışmada incelemeye esas alınan eserlerin seçimi için altmıştan fazla eser incelendi. Ancak araştırmanın kapsamı ve sınırlılığı göz önünde bulundurularak 2000 sonrası çıkan ve konuyu kapsayan romanlardan bir seçki oluşturuldu. Seçilen eserler cinsiyet konusunu odağına alan ve meselesi yapan romanlardır. Bununla birlikte romanların konuyla ilgili verimli ve yoğun olanlarının tercih edilmesine dikkat edilmiştir. Ayrıca

toplumsal cinsiyet konusunda farklı izlekleri irdeleyen eserlerin seçilmesine özen gösterilmiştir. Çalışmanın tasnifi açısından ayrı ayrı incelenen romanlar ilk baskı tarihleri belirtilerek şöyle sıralanmıştır: Zülfü Livaneli'nin *Mutluluk (2002),* Nihan Kaya'nın *Gizli Özne* (2003), Ayşegül Devecioğlu'nun *Kuş Diline Öykünen* (2004), Elif Şafak'ın *Siyah Süt* (2007), Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi (2008)*, Elif Şafak'ın *İskender* (2011), Nermin Yıldırım'ın *Unutma Beni Apartmanı* (2011), Figen Şakacı'nın *Bitirgen (2011), Pala Hayriye (2013)* ve *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı* (2017) adlı roman üçlemesi; Ece Temelkuran'ın *Düğümlere Üfleyen Kadınlar(2013)*, Erendiz Atasü'nün *Dün ve Ferda* (2013), Elif Şafak'ın *Havva'nın Üç Kızı (2016)*, Nermin Yıldırım'ın *Dokunmadan* (2017), Nihan Kaya'nın *Kar Ve İnci* (2019), Elif Şafak'ın *On Dakika Otuz Sekiz Saniye* (2019), Gülseren Budayıcıoğlu'nun *Camdaki Kız* (2019) ve son olarak Nermin Yıldırım'ın *Ev* (2020) adlı eserleri -toplamda on sekiz roman olmak üzere- incelemeye tabi tutuldu. Daha önce yapılan çalışmalar genellikle tek yazar veya kadın yazar odaklıdır. Bu çalışma farklı yazarların kaleminden çıkıp 2000 sonrası yazılan ve konuyla ilgili olduğu tespit edilen bir seçkiden oluşmaktadır. Kapsamlı ve bütünlüklü bir çalışma olacağı için konunun geniş bir yelpazede irdelenerek analizinin yapılması ile birlikte üretilen çeşitli içeriklere ulaşılacağını varsaymaktayız. 2000 sonrası Türk romanının ürettiği içeriklerin kapsamı yoğunluklu olarak sosyoloji, edebiyat ve psikoloji gibi disiplinlerde farklı bir bakış açısı geliştirerek söz konusu alanlara katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

Çalışmada toplumsal cinsiyet konusunda farklı farklı izleklere yer verilen eserlerin seçilmesine özen gösterildi. Tez çalışmasında incelemeye esas alınan söz konusu romanlar yoğun ve kritize edilen cinsiyet algıları kimi yönden birbirinden farklılar içermekte kimi yönden eserin odağına aldıkları izlekleriyle birbirini tamamlamaktadır. İncelemeye esas alınan romanlar seçilirken bizzat cinsiyet konusuyla ilgili, ele aldıkları izlekler itibarıyla bağlamsal açıdan birbirini besleyen ve destekleyen eserlerin teşkil etmesine önem verildi. Her romanın toplumsal cinsiyet konusunun sorunsallaştırdığı farklı bir alana değinmesi veya aynı alanın farklı yönlerini irdelemesi dikkate alındı. Töre cinayetlerini konu alan eserler bile farklı bakış açılarından irdelendiği göz önünde bulundurularak çalışmaya eklendi. Ayrıca 2000 sonrası böyle bir çalışmanın yapılmamış olması ve 2000 sonrası söz konusu alanda boşluk görülmesi

konunun seçilmesinde ve isimleri belirtilen eserlerin çalışmanın kapsamına alınmasında önemli bir ölçüt oluşturdu.

Çalışmada *"metin esaslı"* bir anlayış izlendi. Konuyla ilgili farklı boyutları içeren ve yoğun olan eserler tercih edildi. Bundan dolayı kimi yazarların birden çok eseri alınırken kimi yazarlardan birer tane eser çalışmaya dâhil edildi. Eser seçiminde geniş bir alana hitap eden feminist izleklerin çeşitlilik göstermesi amaçlandı. Eserlerdeki cinsiyet algısına dair izlekler her romanın organik dokusunda farklı farklı işlenmesi bilhassa göz önünde bulunduruldu. *Mutluluk, Gizli Özne, Kuş Diline Öykünen, Siyah Süt, Masumiyet Müzesi, İskender, Unutma Beni Apartmanı, Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?, Düğümlere Üfleyen Kadınlar, Dün ve Ferda, Havva'nın Üç Kızı, Dokunmadan, Kar ve İnci, On Dakika Otuz Sekiz Saniye, Camdaki Kız, Ev* romanlarının temel tematik alanı kadının toplumsal konumlanışına dair çeşitli perspektifler ortaya koymaktır. Söz konusu on sekiz roman cinsiyet konusunu odağına almıştır. Eserlerde ele alınan izlekler roman kahramanları olan figürler üzerinden somutlanmaktadır ve meselenin kurgusal dünyadaki yansımalarını ortaya koymaktır. Romanlar incelenirken feminist izlekler, sorunsallaştırılan kavramlar olarak öne çıkan "*bekaret, namus, töre/kadın cinayetleri, ataerkil sessizlik, kadınlık ve erkeklik inşaları, kız çocuğu olarak doğmak, erkek çocuğu olarak doğmak, çocuğun cinsiyetine göre oluşan toplumsal saygınlık ve toplumsal görünümler, annelik ve anne- kız ilişkilerine yansıyan görünümler, toplumsal cinsiyet eşitliği"* gibi çeşitli başlıklar etrafında konumlandırıldı. Seçilen romanların temel özelliği feminist düşüncenin formalize ettiği izlekleri hareket noktası olarak görmeleridir. Eserlerde cinsiyet algısı bakımından kadınların ve erkeklerin toplumsal rol ve beklentiler ile ilgili sorunları temel alınmakta ve söz konusu kavramlar yeni okumalara/yorumlamalara açılımlanmaktadır. 2000 sonrası Türk romanında kadının ve erkeğin toplumsal açıdan farklı konumu incelenmeye esas alınan romanlarda birçok izlek ve farklı bakış açıları ile irdelendi. Eserlerin bağlamı göz önünde tutularak izlekler betimlenmeye çalışıldı. Eserlerdeki izleklerin özgül biçimleriyle ortaya konulmasına gayret edildi.

Toplumsal cinsiyet; dünyada ve Türkiye'de oldukça güncel bir konu olmakla birlikte sosyolojik, psikolojik ve felsefi meselelerdendir. 21. yüzyılda Türk yazarlarının kaleminden konunun nasıl geliştiğini tespit etme, Türkiye'de bilhassa kadınların toplumsal ve bireysel olarak konumlandırılmasını ortaya koyma düşüncesi çalışmanın

önemli olduğu sonucuna götürmektedir. Toplumsal rol ve beklentilerin eserlere yansımasını analiz etmek, sorunsallaştırılan konuların neler olduğunu ortaya koymak açısından çalışmanın bilimsel literatüre katkı sunacağı öngörülmektedir. Disiplinler arası bir çalışma olarak sosyoloji, psikoloji ve kadın çalışmalarını ilgilendiren bir inceleme olması tezin geniş bir yelpazede olacağını göstermekte, çalışma 2000 sonrası romanlarını ele aldığı için konuyla ilgili kapsamlı ve bütünlüklü bir sonuca götüreceği, tespit ve analizlerin toplumsal bir ayna oluşturacağından bilimsel birikim açısından fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Kadın çalışmaları ve araştırmaları alanı bugün Türkiye'de akademik bir zeminde yer almaktadır. Bu araştırmanın feminist literatüre, kadın çalışmaları ve araştırmaları alanına da fayda sağlayacağı umulmaktadır.

1. BÖLÜM

FEMİNİZM

1.1. DALGALAR HÂLİNDE BİR DÜŞÜNCE SİSTEMİ: FEMİNİZM

Yüzyıllar içinde oluşan gelişim ve değişimler toplumsal cinsiyet algısına da yön vermiştir. 18. yüzyılda kadınlar eşitlik ilkesinden hareket ederken 19. yüzyılda eşitlik, mülkiyet hakkı ve siyasal haklardan oy kullanma haklarını da talep etmişlerdir. 20. yüzyılda kadınlar, erkeklerden farklı olarak bazı haklara sahip olmaları gerektiği üzerinde durmuşlar ve bunun bir uzantısı olarak doğum ve emzirme gibi kadınlara özgü çeşitli hakların olması gerektiği üzerinde düşünmüşlerdir.

Sanayileşme süreciyle toplumların yaşam tarzları da etkilenir. Erkekler işçi olarak çalışmaya, kadınlar da ev içi işleri ve çocuk bakımı gibi rollerde yer almaya başlarlar (Demir, 2014, s. 47-48). Zaman ve tarihsel şartlara göre kadınların hak talepleri de değişmiştir. Feminizm, değişen istek ve taleplerden dolayı dalgalar hâlinde gelişmiştir. Çünkü her çağın kadının temel aldığı mesele birbirinden farklı olmuştur.

Birinci Dalga feminizm, 19 yüzyıl; İkinci Dalga feminizm, 20. yüzyılın son çeyreği; Üçüncü Dalga feminizm kesin olmamakla birlikle 20. yüzyılın sonu ile 21. yüzyılın başlarında başlatılmaktadır. Öte taraftan araştırmacılar, Dördüncü Dalga feminizmin 2008'de başladığını düşünmekteler. Birinci Dalga feminizm ya da ilk dalga feminizm 18. yüzyılın sonralarında başlamış ve 19. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir (Donovan, 2021, s. 14-15). Birinci Dalga feminizm cinsiyete dönük düşüncesi kadın ve erkek arasındaki *"eşitlik"* temelinden ilerlemektedir. Bundan dolayı kadının toplumsal meselelerinden ziyade önceliği kadının siyasal alandaki yerine odaklanırlar. Bu dönemde kadınlar oy kullanma haklarını istemiş ve yurttaş olarak kabul görmek istemiş ve bu dönemde siyasal alanda haklarını almayı başarmışlardır. Ancak bu başarı kolay elde edilmemiştir. İngiltere'de kadınların hak istemi ve oy talebi sadece düşünsel zeminde ilerlememiş; aynı zamanda sokak savaşlarına varacak boyutlarda eylemlere kadar varmıştır (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 27-29). Söz konusu dönemde süfrajetlerin gerçekleştirdikleri eylemlerin içeriği, kadının kamusal alandan uzaklaştırılmasının haksız olduğu düşüncesine dayanır (Chanter, 2022, s. 32). Birinci Dalga feminizm genel

itibarıyla eğitim ve siyasal haklar konusunda erkeklerle eşit bir pozisyon istemi üzerine temellendiği görülür.

Birinci Dalga feminizm, kadın ile erkek arasındaki *"fark*"ı indirgeyip "*eşitlik*" ilkesini hareket noktası olarak ele almakta iken İkinci Dalga feminizm ise asıl olarak *"fark"*a eğilir ve *"farklılık*" düşüncesini irdeler (Şimga, 2021, s. 59-60). Ayrıca kadının konumuna dair bütün kurumsal yapıların temelli bir dönüşümden geçmesi gerektiğini, kadın ve erkeklerin aynı olmadığını dolayısıyla aynı role eşitlik temelinde yaklaşmanın kadının farklı yönlerini yok edeceğini düşünmüşlerdir. Simone De Beauvoir *İkinci Cinsiyet* eseriyle toplumsal yapı içinde ve toplumsallaşma ile birlikte kadının nasıl ikinci konumda ve ikinci cinsiyet olarak yapılandırıldığını anlatır. Söz konusu düşünür feminist düşünceye teorik bir alt zemin oluşturmuş ve Birinci Dalga içinde yer almıştır.

İkinci Dalga ile feminizm cinsel taciz, şiddet, kürtaj, mobbing gibi alanlarda yerini almıştır. İkinci Dalga feminizm 1960 ile 1980'li yılların sonuna değin sürmüş ve II. Dünya Savaşı sonrası dünyada geniş yankı bulmuştur. 1970'lerin sonunda başladığı düşünülen (Bahrani, 2021, s. 40) İkinci Dalga feminizm 1974'de Birleşmiş Milletler, Kadınların Konumunu İnceleme Komisyonu'nu oluşturmuş ve kadınların haklarını ele alan İnsan Hakları Beyannamesi yayımlamıştır (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 30). Birleşmiş Milletler 1979'da kadınlara yönelik bir sözleşme ile kadınların insan haklarını tanımıştır. *Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi* kadınlar açısından önemli bir adım olarak görülmüştür (Berktay, 2018, s. 47). İkinci Dalga içindeki feminist düşünürler siyasal haklarını eline alan kadınların özgürlüğünü yeterli bulmaz. Onlara göre kadınlar oy kullanma ve siyasal haklarını alarak politik alanda bağımsız bir yurttaş olmuşlardır. Ancak bu haklar kadının diğer sorunlarını çözmemiştir. Kadınların toplumsal ve özel alanlarda da ezildiklerini düşünmüşlerdir. Siyasi alanda erkeklerle yasal hak isteyen kadınlar daha sonra farklı toplumsal meselelere eğilmişlerdir.

İkinci Dalga feminizmin diğer önemli bir kazanımı olarak değerlendirilen *gender* yani *toplumsal cinsiyet* kavramı üzerinde ilk defa durmuşlardır (Avcil, 2020, s. 1297). Kadınların annelik ve ev içi yaşamda kalmaya mahkûm kaldıklarını düşünen İkinci Dalga feminizm, devrimci ve radikal olarak yorumlanır (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 31). İkinci Dalga feministlerinden Kate Millet (2018, s. 64) *Cinsel Politika* adlı eserinde kadının cinsel ve bireysel olarak ezildiğini dile getirir. Ataerkil düzenin hem anneyi

hem de çocuğu maddi ve manevi açılardan kendine bağımlı kıldığını ve erkeğin gücünün sadece kamusal alanda değil özel alan olarak bilinen ev içi ilişkilerde de tahakkümünün bulunduğu söyler. İkinci Dalga feministler erkeklerin yıkıcı tavrının olduğunu ve onların algısal dünyasında bunu *"kadının reddi"* (Donovan, 2021, s. 320) temelinde ilişkilendirirler. Cinsiyet algısına ilişkin olarak bu dönemde yine psikanalizmin eleştirildiği görülmektedir. İkicin Dalga feministler psikanalizimin yeniden okumalara tabi tutularak yorumlanması gerektiğini düşünmüşlerdir. İkinci Dalga Fransız feministlerinden Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous gibi çeşitli eleştirmenler bu dönemde varlık göstermektedirler.

Üçüncü Dalga Feminizm 1990'lı yılların sonu ile 2000'li yılların başında görülen *"kadın merkezli ve postmodernlik"* (Donovan, 2021, s. 350) çevresinde ele alınan dönemdir. Postfeminist olarak da ifade edilen Üçüncü Dalga Feminizm, postmodern ya da postyapısalcı düşünce etrafında feminist yöntemleri sorunsallaştırırlar. Ordu'ya (2023, s. 28) göre Üçüncü Dalga Feminizm *"teorik sorunlar"* üzerine odaklıdır. Üçüncü Dalga Feminizminde sorunsallaştırılan temel argüman iktidar ilişkileri olmakla birlikte aile, evlilik gibi yapıların kadınlara atfedilmesinin ötesine geçerek iktidar/erk ilişkilerini mercek altına alırlar. Cinsellik, kimlik, baskı ve patriarka gibi kavramları incelemeye tabi tutarlar.

Üçüncü Dalga Feminizmde Queer (kuir) teorisinin de öne çıktığı görülmektedir (Direk, 2021b, s. 69). Queer kuramı, Judith Butler tarafından ele alınmış ve kavramsallaştırılmıştır. Kuram çerçevesinde çeşitli cinsiyet kimlikleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü Dalga feminizmde çeşitli düşünceler sorunsallaştırılarak öne çıkarılır. Üçüncü Dalga Feminizm Judith Butler'in (2020, s. 66) Foucaoult'un iktidar düşüncesi ve iktidarın tabi ettiği ve kontrolü elinde bulundurduğu *"söylem"* üzerinden temellenir. Buna göre cinsiyetli özne, iktidar ilişkisinden bağımsız değildir. Dolayısıyla cinsiyet algısı, iktidar mekanizmalarının ortaya çıkışıyla belirir ve onun vaziyetine göre şekillenir. Cinsiyete dair algı güç ilişkileriyle belirir ve kadınlık-erkeklik kavramları bu güç ilişkileri odağında şekillenir düşüncesini öne çıkarırlar.

Dördüncü Dalga Feminizm; e-feminizm ya da Dijital Feminizm adlarıyla da anılmaktadır. Dijital feminizmin ilerde ne yönde şekilleneceği tam olarak bilinmemekle beraber kavramın kendi içinde tartışmalı olduğu söylenir (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 36-37). Bilhassa facebook, twitter/x, instagram gibi sosyal medya araçlarında belirgin

olmakla birlikte Üçüncü Dalga Feminizmin içeriği, sanal ortama taşınır (Ordu, 2023, s. 28-29). Feminizm kavramının dinamik bir içerik taşıması, mevcut dönemin koşullarının etkisi ile ilgilidir. E-feminizm günümüzde internet dünyasının oluşturduğu olanaklarla genel ağ üzerinden bir feminizm türüdür. Dolayısıyla dijital platformlarda kadınların online-çevrim içi olarak kendi fikirleri ve bilgileri anlık olarak paylaştıkları, sosyal ve siyasal zeminde fikirlerini beyan ettikleri alanlar olarak ifade edilen bir terim olarak kullanılmaktadır. Bilhassa twitter/x platformu üzerinden yapılan paylaşımlarla sesini duyuran kadınların cinsel bir obje olarak algılanmaya karşı itirazları oluşur. Söz konusu dönemde kadınlar bedenle ya da görünümle değil bilgi ve birikimleriyle öne çıkmak ve sosyal medya platformlarında kendilerini ifade etme olanağı bulmak isterler.

1.2.MODERN FEMİNİST AKIMLAR

1.2.1.Liberal Feminizm

Liberal kelimesi *“özgürlük taraftarlığı”* olarak bilinmekte, liberalizm *“bireycilik, özgürlük, sınırlı devlet ve piyasa ekonomisi”* (Demir, 2014, s. 45) gibi muhtevaları bünyesinde barındırmaktadır. Liberal feminizmde liberal kavramı ile feminizm kavramının meydana getirdiği bir feminizm anlayışıdır. Akıl ve eğitim kavramlarını odak alan Liberal feministler liberal anlayıştan hareket ederek erkekler için olan tüm hakların kadınlar için de olması gerektiğini savunurlar.

Liberal akım akılcılığı esas almakta ve *“tüm haklara sahip bireyi”* öne çıkarmaktadır. Liberal feministlerin temel itirazı, birey olarak hakların kadınlar için olduğu düşüncesinin yer almadığı ve kadının kocası ile hatta kocası için var olduğu düşüncesinin yerleşikliğidir (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 24). Liberal feministler kadının sosyal, ekonomik, sınıfsal, politik herhangi bir yönünü kapsamadan daha çok yurttaşlık hakkı olarak yasalar önünde eşit olmasını istemektedirler (Şeker, 2020, s. 17). Dolayısıyla kadın meselesini hem söylem hem de uygulamada öne süren ilk feminist görüş olan Liberal feminizm kaynağını Fransız İhtilali sonrası gelişmelere bağlı olarak ortaya koymuştur. Kadınların da erkekler kadar vatandaşlık hakları olduğunu, kadının geri planda kalmasını da sosyal ve ekonomik koşulların cinsiyetlere göre farklı imkânlar sunmasına bağlamışlardır.

Toplumsal yerleşik düşünce kadının toplumsal konumunun aşağıda algılanmasına sebep olmuştur. Böyle düşünen Liberal feministler *“kadın doğasına ilişkin yerleşik*

anlayış" dışında kadının aşağıda konumlanmasını *"fırsat eşitsizliği*"ne dayandırmaktadırlar. Kadınların sosyal açıdan geri ve konumsal bakımından aşağıda kalmasını eğitimsizliğe bağlamaktadırlar ve mevcut durumun kadınların eğitimiyle hallolacağı görüşündeler (Demir, 2014, s. 120). Olmpe de Gouges'e ait *Kadın Hakları* broşürü o dönem için oldukça önemli eserdir. 17. yüzyılda İngiltere'den Mary Astel ve Mary Wollstonecraft önemli isimler olarak belirmektedir. Mary Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* adlı eseri Liberal feminizmin ilk öncü eseri olarak görülür (Çolak, 2020, s. 81). Mary Wollstonecraft'ın 1792'de kaleme aldığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* adlı eser, feminist düşüncenin başat eseri olarak kabul edilir (Donovan, 2021, s. 21). Yazar kadınlarla erkeklerin eşitlik konumunun sağlanmasında eşit *"eğitim"* hakkı üzerinden yapıtını temellendirirken o dönemin geleneksel algısı içinde *"radikal bir çıkış"* (Avcil, 2020, s. 1296) olarak değerlendirildiği de söylenmektedir. Dönemsel koşullar itibarıyla kadın ve erkekler arasındaki fırsat eşitliğinin olmaması kadının eşit koşullardan mahrum kalmasına neden olmuştur. Dönemin şartları içinde Liberal feminizm söz konusu meselede önemli bir çıkış yapmış ve kadının eğitimi sorunsallaştırılan temel bir argüman olmuştur.

Liberal feministler eğitimi temel bir sorun olarak ele almışlardır. Erkeğin ayrıcalıklı olduğunu düşünmüşlerdir (Altınbaş, 2006, s. 46). Eğitimi odak noktası yapmalarının sebebi, erkekler ile toplumsal düzlemde eşit bir seviyeye çıkmaktır. 20. yüzyıla kadar sadece ev ve annelik rolleri ile tanımlanan kadınlar, siyasi açıdan vatandaş olarak kabul edilmemişlerdir. Zamanla vatandaş olarak oy kullanma hakkını elde ederler. Böylece Liberal feministler ilk olarak siyasi alanda haklarını elde etmişlerdir.

Kadınların siyasal haklarının önemli olduğu düşüncesi ilk olarak İngiltere'de ortaya çıkar. İngiliz kadınları ilk seçme hakkını 1918'de kazanırlar. Ancak kadınlarla erkeklerin *"farklı ama eşit"* olduğu düşüncesi zaman içinde gelişir. Buna göre iş hayatında yer alan kadınların gebelik, emzirme ve doğum sonrası bebeğin bakımı ile ilgili çeşitli haklara sahip olması düşüncesi gelişir. "*Liberal Feminizmin günümüzdeki mücadele konusu ise 'jender Justice' yani "toplumsal cinsiyet adaleti"* (Demir, 2014, s. 49) oluşturmaktadır. Cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkan Liberal feministler kadınlar için yasal, kamusal ve sosyal ayrımcılığın ortadan kaldırılması gerekliliğine vurgu yaparlar. Bundan dolayı Liberal feministlerin yoğunlaştığı ana argüman cinsiyet algısına dönük

sosyal yaşamın dinamiklerindeki eşitlik talebidir. Liberal feminizmin ilk temsilcileri, eğitimde kadına fırsat eşitliği verilmesi gerektiğini savunurlar. Erkeklerle aynı eğitimin alınması neticesinde, kadınların içinde bulundukları cehaletten ve toplumsal açıdan aşağı konumdan kurtulacaklarına inanırlar.

1.2.2. Marksist Feminizm

Marksist feminizm, Liberal feminizmin kadın erkek eşitliğine dayanan düşüncesine tepki olarak ortaya çıkar. 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Marksist feministlere göre kadın-erkek eşitliğine dayanan bir sistem, kadın meselesini çözemez. Asıl sorun toplumların sınıflı yapısındandır. Marksizm, Karl Marx ve Friedrich Engels'in fikirlerine dayanan bir düşünce biçimi ve dünyaya bakış açısı şeklidir. Marksizmin birey esaslı olmayıp sınıf bilincine dayanan bir düşünce sistemi olduğu bilinir (Başaran, 2017, s. 217). Temel düşünceleri şöyledir: İnsanlar maddi koşulların oluşturduğu bir sınıfa mensuptur ve insanların toplumsal sınıf bilinci içinde yaşadıkları değerlendirilmektedir. Marksizm, ekonomik ve sınıf odaklı bir çerçevede bir dünya görüşü olmakla birlikte kadın meselesine de çeşitli bakış açıları getirmiştir**.**

Marx, özel mülkiyet kavramını ilk olarak aile içi örüntüde görmüştür. Aile içinde mevcut iş bölümünün birinin diğerinin efendiliğine soyunması dolayısıyla erkeğin kadın ve çocukları tekelinde tutarak onların emeklerini hizmetinde kullanması, kadın ve çocukları köle hâline getirmiştir (Donovan, 2021, s. 140). Engels *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı eserinde kadının toplumsal konumunun tarihçelendirilmesi söz konusudur. Buna göre Engels (2003, s. 64) tarihteki *"ilk sınıf çatışması"*nı evlilik kurumu içindeki tezada ve çatışmaya bağlamakta ve "*ilk sınıf baskısı*"nı da *"iki cins arasında"* erkeğin kadını baskı altına alması bağlamında değerlendirmektedir. Böylece iki cins arasındaki çatışma ve sınıf bağlamı günümüze değin devam ettiği düşünülmüştür.

Feminist görüşün içindeki düşünürler Marx ve Freud'un kuramlarını *"temelde erkeklere özgü ve erkeksi koşullarda"* gerçekleştirdikleri için onların görüşlerinin tartışmalı olduğunu düşünürler. Onlara göre Engels'in *"Erkek burjuvazidir ve karısı proletaryayı temsil eder*" (Donovan, 2021, s. 133) sözü kadının tüm sistemlerde erkeğin gölgesinde kalan ve sömürüsüne uğrayan bir varlık olarak ele alındığını göstermekte, alt sosyal sınıf olarak bilinen proletarya ile kadın arasında benzerlik kurmaktadırlar. Temel

argümanlarındaki dayanağa göre "*Yanlış bilinç ve erkekle özdeşleşen"* (Donovan, 2021, s. 137) düşünceler, kadının geri kalmasına ve sömürülmesine neden olmuştur. Marksist Feministler *"bilinç yükseltme"*nin önemi üzerinde durmuşlardır. Bilinç yükseltme kavramı, İkinci Dalga Feminizmiyle birlikte kadınların *"kamusal alanlarda görünürlüğünün artması, çocuk bakımı, aile gibi gibi"* toplumsal rol ve pratiklerde kendi *"görevlerinden ayrışarak"* rolleri ile araya mesafe koymalarını kapsayan bir ifade olarak geliştiği, bilinç yükseltme kavramının ayrıca *"feminist kuramı diğer ideolojik yöntemlerden ayıran en önemli araç"* olduğu söylenmektedir (Avcil, 2020, s. 1297). Marksist feministler yaşamsal olanaklar bütününde ve genelinde bir yeni yöntem ve programların arayışına girmişlerdir. Dolayısıyla bu akım kadınlardaki olumsuz açıdan gelişen algıların kadının toplumsal açıdan ilerlemelerini engellediği düşüncesini taşımaktadırlar. Marksist feministlerin üzerinde durdukları diğer bir kavram da yabancılaşmadır.

Yabancılaşma, kişinin düşünce ve duygularıyla, kendisiyle arasına koyduğu *"mesafe"* olarak düşünülmektedir. Mesafenin yarattığı derin uzaklaşma hâli, kişinin *"içsel beniyle olan temasını yitirmesi"* ile neticelenmekte ve kişi kendinden bir çeşit *"kopma"* hâlini yaşamaktadır (Cevizci, 2005, s. 1728). Kapitalist kültürün doğal sonucu olarak oluşan *"Yabancılaşma, kişinin hayatını anlamsız bulması ve yaptığı işleri bir bütünlük içerisinde kavrayamamaktan dolayı hissettiği bölünmüşlük duygusudur"* (Demir, 2014, s. 57). Cinsiyet algısı açısından Marksist feministlere göre kapitalist toplumlarda kadınlar erkeklerden daha çok ezilmektedir. Bunun temel kaynağını da yabancılaşma olgusuna dayandırmaktadırlar. Yabancılaşma olgusunda kadınların daha çok etkilendiklerini düşünen Marksist feministlere göre kadınlar ev, ev işleri ve çocuk bakımına mahkûmdurlar; kadınların ev içinde kalması ve ev dışında sosyal alanlarla bütünleşmemesi onlarda yabancılaşmayı derinleştirmiştir. Marksist feministler, hayat kadınlığını da ahlaki değil ekonomik bir sorun olarak değerlendirirler. Kadının ev içi emeğinin ücretlendirilmesi gerektiği üzerine çözüm sunmakta ve kadının ev içi emeğinin ücretlendirilerek bu emeğin görünür kılınması gerekliliğine işaret etmektedirler. Yabancılaşma kavramının cinsiyetler açısından kadınlar üzerinde çeşitli tesirlerini ortaya koyan Marksist feministler, cinsiyet algısına ekonomik ve sınıf odaklı bir bakış açısı ile yaklaşmışlardır.

1.2.3.Radikal Feminizm

Bir tepki hareketi olarak ortaya çıkan Radikal feminizm Liberal feminizm ve Marksist feminizme göre daha yeni bir yaklaşım olarak *"köklü ve temel değişiklikleri öngören*" (Demir, 2014, s. 63) bir yaklaşımı ifade etmektedir. Radikal feminizm esasında temel olanın değişimi üzerinden gelişmiştir Radikal feminizm kadınların tüm alanlarda erkekler tarafından ezildiği düşüncesini içerir. *"Radikal feminizm kadınların sol ve radikal örgütlerde erkekler tarafından geri plana atıldıklarının farkına varmalarını kolaylaştırmıştır"* (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 31-32). Söz konusu anlayışa göre erkekler genel anlamda ataerkil düşünceden güç almakta ve bu gücünü de korumaya çalışmaktadır. Kolay kolay gücü elinden bırakmayan patriarka kültürüne isyan ve itirazlar yükselmektedir.

Radikal feminizm, 1960'lı yılların sonu ile 1970'li yıllarında başında New York ve Boston şehirlerinde gelişen bir kuramdır. Kuramın savunucularının görüşleri *"medeni haklar ve savaş karşıtlığı"* içerikleri üzerinden temellenmiştir. Kadınlar, sol örgütlerdeki erkeklerin kendilerini üstün görmelerini eleştirirler ve erkeklerin kadınları aşağılamalarına itiraz ederek seslerini yükseltirler. Barışı ve toplumsal adaleti savunan Radikal feministler, savaşların erkek egemen kültürün bir neticesi olduğunu düşünürler. Ayrıca *"Kişisel olan politiktir"* (Donovan, 2021, s. 265-266) düşüncesinden hareket eden Radikal feministler, erkeklik algısının baskın ve dayatmacı zihniyetinden uzak; kadının kendini gerçekleştireceği bir alan yaratması için kadınların dayanışma içinde olması gerektiğini savunurlar. Zeynep Demir (2014, s. 64) Radikal feminizmin 1960'lı yıllarda ortaya çıkmasında 68 kuşağı öğrenci olayları, anti-nükleer hareket, çevreci protestolar, Vietnam Savaşı'nın neticesinde oluşan savaş karşıtlığı gibi çeşitli nedenlerin bu düşüncenin ortaya çıkmasında etkili olduğu söyler. Dolayısıyla Radikal feminizm dönemin sosyal, politik, ekonomik ve kültürel koşulları neticesinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Radikal feministler, Marx'ın öne sürdüğü ekonomik sınıflar arasındaki çatışmadan ziyade onlar için tarih cinsiyetler arası zıtlıklara dayalıdır. *"Sınıfsal ayrımın merkezinde üretim değil, üreyim vardır. Dolayısıyla kadın-erkek ilişkilerini anlamak için üretim sürecine değil üreyim sürecine bakmak gerekir"* (Demir, 2014, s. 64). Radikal feministlerin temel amacı sınıflar arasındaki ayrılıkları yok etmek değil, cinsiyetler arası farklılıkların olmadığı bir toplum oluşturmaktır. Onlara göre ataerkil

mekanizmada güç, iktidar, baskınlık çok katmanlıdır ve bunu reformize etmek mümkün değildir. Köklü değişiklikler gerekir. Dolayısıyla Radikal Feministler revize etmek yerine değiştirmeyi amaç edinmişlerdir.

Radikal feministler, erkek egemen kültürün yerine barışçıl ve empatik bir kadın dünyasının daha iyi olduğunu ve kadının pozitif açıdan erkekten farklı niteliklerinin olduğunu savunurlar. Evlilik, aşk ve özgürlük gibi meselelere eleştirel açıdan bakarak kadının edilgen ve pasifize hâle gelmesindeki etmenlere odaklanarak bu unsurların yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünürler. Aşk bağımlılık yapar, evlilik ve aile kadını köleleştirir; özgürlük için kadınlar örgütlenmelidir gibi çeşitli tezlere sahiptirler (Donovan, 2021, s. 270-272). Tüm bu düşünce göstergeleri Radikal feministlerin minimal alanlara kadar cinsiyet algısına dönük sorunsallaştırmalarının olduğunu ortaya koymaktadır.

Aile kavramını da irdeleyen Radikal feminist anlayışın ideolojik herhangi bir görüşe yaslanmadığı söylenir (Dikici, 2016, s. 531). Radikal feministler, annelik üzerinde kabul görmüş anlayışlara karşı oldukları gibi kadını baskı altına alan evliliğe de karşıdırlar. Kadın bedeni üzerindeki haksız gücün kaldırılması gerektiğini düşünürler. Sanat, edebiyat ve kitle iletişim araçlarında kadınlık temsilinin de değişmesi gerektiğini düşünürler, kadına dair yeniden bir kültürün inşasının olması gerekliliğine vurgu yaparlar. Radikal feministlerin tüm bu düşüncelerini içeren sloganı ise ilk kez 1970'te Carol İtanisch tarafından ifade edildiği söylenmektedir ve bu cümle şöyledir: *"Kişisel olan politiktir"* (Demir, 2014, s. 69). Söz konusu düşünce argümanı feminist düşüncede sembolik bir önem kazanır ve ciddi farkındalıklar yaratan bir söz olarak nitelenir (Dorlin, 2023, s. 13). Radikal feministler için erkek egemen sistemin aile içindeki tüm ilişkileri aslında siyasal bir oluştur. Bundan dolayı kamusal ve özel hayat ayrımını reddederler. Evdeki iş bölümü, çocuk bakımı, eş'in ev içindeki yeri gibi çeşitli alanların yasalarla düzenlenmesi gerektiğini düşünürler.

1.2.4. Sosyalist Feminizm

1970'lerde ortaya çıkan bir feminizm anlayışı olarak Sosyalist feminizm "*Marksizm ve Radikal Feminizm arasında orta bir yol"* olarak ifade edilir (Demir, 2014, s. 74). Sosyalist feministler, Marksist feministler ile Radikal feministler arasında olmakla birlikte ancak daha farklı noktalarda yol alan bir feminizm anlayışıdır.

Sosyalist feministler, Marks ve Engels'in sınıfsız toplum inancını kadın hareketleri için yeterli bulmamışlar. Onlara göre tek neden patriarkal sistemdir. Sosyalist feministlere göre kadın meselesi daha geniş ve köklü bir mevzudur. Sadece ekonomik sistemlere dayalı olarak açıklamak yeterli değildir. Ataerkil sistemi, kadının emeği ve cinselliği üzerinden egemenlik kuran bir ağ olarak değerlendirirler (Ordu, 2023, s. 32). Sosyalist feministlere göre toplumsal algı, erkeği birçok açıdan olanaklara sahip bir varlık olarak konumlandırırken kadının da dar ve sınırlı bir düzlemde algılanmasına neden olmuştur.

Radikal feministlerin düşüncelerini benimsemekle beraber Sosyalist feministler, genel olarak sınıf mücadelesinin yanında toplumsal cinsiyet meselesinin ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Sosyalist feministler, kadının ezilmesinin temelinde daha genel ve sistematik bir oluşum olduğunu düşünmüşlerdir. Sosyalist feministler, kadının emek açısından sömürüsünün hem kapitalizmin hem de erkeğin işine geldiği düşüncesine sahiptirler (Dural ve Eyidiker, 2020, s. 34). Kadının ev içi emeğinin ücretlendirilmemesini eleştiren, kadın emeğinin sosyal bir güvenceye dayanmasını ve ev içi görünmeyen emeğinin görünürlük kazanmasını talep eden Sosyalist feministler kadının hem sosyal hem de özel alan içindeki durumunu öne çıkarmışlardır.

Sosyalist feministler de yabancılaşma kavramı üzerinde durmuşlardır. Marksist feminizmdeki *"yabancılaşma"* kavramında, kadınlar erkekler gibi sosyal yaşamda içine çok fazla çıkamamaktadır; dolayısıyla kadınlar kendilerini yeterince ifade edememektedir. Ayrıca bu durum kadının sosyal yaşamdan uzak kalması ile sonuçlanmaktadır. Sosyalist feministler de yabancılaşma kavramının yelpazesini genişleterek kadınların sadece toplumsal boyutta değil *"annelik, cinsellik ve entelektüel"* alanlar açısından da yabancılaşma yaşadıklarını ifade etmektedirler. Alison M. Jaggar, böylece yabancılaşma kavramını yeniden içerik üretecek şekilde ortaya koyduğunu söylemekte, Jaggar yabancılaşma ile kadının ezilmişliği arasında ilişki kurarak kadınların bedenleri üzerinden bir yabancılaşma yaşadıklarını ve bu yabancılaşma ile birlikte ezildiklerini bildirmektedir. Kadının bedeni üzerindeki bakımı, kullandığı malzemeler, diyetleri, onun bedeni üzerindeki yabancılaşması olmakla beraber istediği sayıda çocuk doğurup doğurmaması ya da kadının özgür iradesine bakılmadan annelik yapmasını da bir yabancılaşma olarak değerlendirildiği ifade edilmektedir. Ayrıca Sosyalist feministler son odak olarak da entelektüel açıdan kadınların zihinlerine yabancılaştıklarını düşünmektedirler. Kadınlar kamusal alanda

konuşmak veya düşüncelerini ifade etmekten çekindikleri için zihinsel becerilerine ve sahip oldukları bilgilere yabancılaşmışlardır (Demir, 2014, s. 77-79). Böylece cinsiyetler açısından toplumsal düzlemde kadının zihinsel alanlarının da kısıtlandığını düşünmüşlerdir.

Modern feminist akımlar cinsiyet algısına dönük çeşitli düşüncelere sahip olmuşlardır. Kadın meselesini Liberal feministler kadınlara yönelik eğitim eksikliğine yerleşik algı ve fırsat eşitsizliğine bağlamaktadır. Marksist feministler ekonomik ve sınıf kavramlarına dayandırırken Radikal feministler ataerkil düşüncenin evrensel boyutuyla irdelemektedir. Sosyalist feministler ise cinsiyet konusunu patriarka kültürünün oluşturduğu dizgeyle ilintilemektedir.

1.2.5.Postmodern Feminizm

Yerleşik algıların ve değerlerin yeniden okumalara açıldığı modern zamanın bütün değerlerine ve düşüncelerine karşı itiraz niteliği taşıyan postmodernizm 1970'li yıllar itibarıyla önce mimari daha sonra sanat, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda etkinliğini gösteren bir kavram olarak ortaya çıkar (Cevizci, 2005, s. 1356). Postmodernizm 1990'larda ırk, etnik köken, cinsiyet ve sanatta çok kültürlülük gibi çeşitli kapsamlar içinde ele alınır (Levin, 2012). Kavram kültürel açıdan parçalanmışlığın bir tasvirini içerir. Postmodernizm sanat ile günlük yaşam, popüler kültür ile üst sanat arasındaki netliği bulanıklaştırmıştır. Eagleton (2011, s. 10) postmodernizmi bulanıklığı oluşturan bir kavram olarak ele alır ve onu *"derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncul, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az ya çok yansıtan bir kültürel üslup"* olarak tanımlar.

Postmodernizm, modernizmin konumlandığı kavramlardan şüphe eder. Modern kavramların oluşum ve gelişim alanlarına yönelik kuşkuları gündeme getirir. Yıldız Ecevit (2002, s. 66) postmodernizmde birçok zıtlığın bir arada olduğunu belirtir ve söz konusu kavramı tüm bu karşıtlıkların "*yan yana / eş zamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adı"* olarak ifade eder. Postmodernizm var olan ve kabul gören geleneklere itiraz etmiş, otoriteye karşı çıkmıştır. Sanat ve edebiyat alanında gerçeklikleri yoruma açık bir şekilde yeniden ele almıştır. Mevcut gerçekliklerin yeniden yorumlanacağını düşünen bir kavram olarak postmodernizm edebiyatta da yeni anlamlar inşa eder. Çetin (2004, s. 92) "*Postmodernizm, aslında modernizmden çok da farklı değil, onun biraz*

daha ileri aşamasıdır” der. Modern roman geleneğinin zamanla değişimine dikkat çeken Narlı (2019, s. 210) ise postmodernizmle birlikte “*Tarih ile tarih dışı, mekânla mekân dışı, dinsel ile din dışı, olgu ile tasavvur, ahlak ile ahlaksızlık kısaca her şey, her değer, birbirine karşı üstünlüğünü veya alçaklığını kaybeder ve eşitlenir”* der. Postmodernizm sanat ve edebiyatta hareket noktası olarak eskiyi yıkıp yeniyi oluşturma gayesindedir. Kavramla birlikte anlatı metinlerinde kronolojik zaman kavramı yıkılmış, neden-sonuç ilişkisini sağlayan olay örgüsü sarsılmıştır. Düz bir zaman algısı yerine, döngüsel bir zaman içinde ileriye ve geriye doğru bir zaman akışı eserlere hâkim olmuştur. Bilhassa postmodern romanlarda çoğulcu bir bakış açısı öne çıkmıştır. Yine üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş, ironi gibi çeşitli teknikler kullanılmıştır. Arslan’a (2016, s. 55) göre farklı metinlerdeki geçişkenliklerin edebî kurgularda kullanılması *“metne dair ifade imkânlarını”* geliştirmiştir. Metinlerde ironinin kullanılması da bilhassa eleştirel bir tutum ile ilgilidir (Arslan, 2011, s. 40). Ayrıca söz konusu teknikler yazarlara farklı odaklardan bakma imkânı sunar. Postmodern eserlerde yazar metnin içine dâhil olmuştur. Böylece gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasındaki sınır birbirine yakınlaştırılmıştır.

Bilginin kaynağı ve oluşturucusu, postmodernistler için önemli bir tartışma konusudur. Bu yüzden postmodernistler bilgiye şüphe ile bakarlar. *“Bilgi ve iktidar ilişkisi, postmodern söylemin en fazla ilgilendiği konulardan birisidir”* (Aşkaroğlu, 2015, s. 52). Tüm bilgi kaynaklarında nedenin nedenine inmek postmodern düşüncede önemli bir hareket noktasıdır. Postmodernistlerin bu düşüncesi gerçeklik algılarının kişiden bağımsız olmadığı düşüncesi ile bağlantılıdır. Bilhassa iktidarın insan üzerindeki denetimi insanın birey veya özne olma sorunsalını etkilediğini düşünürler. Söz konusu düşünce şekline göre insanlar yaşadıkları dönem ve edindikleri bilgiler itibarıyla özgür ve özgün bireyler olamazlar.

Postmodernizm ve feminizm gibi iki düşünce akımı arasında 1980’den sonra bağlamsal olarak ilişki kurulmuştur. Postmodern düşüncenin çok katmanlı ve çoklu yapısının özelliğiyle ilgili olan *“Postmodern feminizm, postmodernizmin teorik çatısı altında geliştirilen ve önemli ölçüde yapısalcı, psikanalitik ve varoluşçu düşünce akımlarının mirasçısı olan bir yaklaşım”* olarak tanımlanır (Demir, 2014, s. 91). Postmodern feminizmin varoluş kanadını Simone de Beauvoir’in kadının ikinci cins görülmesi üzerine dayanan düşüncelerini yansıtmaktadır. Beauvoir (2021a, s. 31) kadını

Başka olarak tanımlar. Buna göre *Başka* kavramının da çoğulluğu ve farklılığı oluşturması postmodernizm ile feminizmin ilintilendirilmesine neden olmuştur. Feminizm kavramının dinamik yapısı Postmodernizm ile de bağlamsal bir ifade yönünü oluşturmasını olanaklı kılmıştır.

Postmodernist feminizm, 20.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan postmodernizm kavramıyla feminizm mefhumunun bir araya gelmesiyle oluşan *"yaklaşım"* (Cevizci, 2005, s. 1357) olarak tanımlanır. Postmodernist feminizm, modern feminist akımlardan olan Liberal, Marksist, Sosyalist, Radikal feminist anlayışları eleştiri süzgecinden geçirir. Söz konusu anlayışları iktidar ilişkileri içinde yeniden değerlendirir. Postmodern feminizme göre tek tip kadın yoktur. Bundan dolayı postmodernistler *"genelleştirilmiş söylemlere karşı"* (Kozlu, 2009, s. 8) dururlar. Dolayısıyla çoğulluk algısı kadınların toplumsal ve kültürel şartlara göre tecrübe ettikleri yaşamsal değişkenlikleri kapsar düşüncesi öne çıkar. Postmodern anlayışın tek ve ortak bir gerçek yerine çoğulcu ve yoruma açık bir gerçeklik anlayışı postmodern feministler için de geçerlidir. Berktay'a (2018, s. 70) göre feminizm ile postmodernizmin farklılıkları kapsaması ikisinin yakın olduğu izlenimini vermektedir. Ancak postmodernizm, feminizmdeki kadının öznesel konumu yönünden çeşitli tereddütler de barındırmaktadır. Postmodern feministler, tüm kadınları kapsayacak bir reçete sunmamaklar beraber çokça da tenkit edilmiştir. En çok dile getirilen eleştiri, postmodern düşünce ile öznenin kabul görmemesidir. Postmodern düşüncede özne olma algısı yıkılmıştır. Dolayısıyla söz konusu düşünce, kadını da özne konumunda tutmaz. Postmodern düşüncenin ne erkek ne de kadını bu süreçte merkezi konumuna koymaması feministler tarafından eleştirilmiştir. Feministler özne olarak ortada olmamasını, kadının aleyhine işlenen bir durum olarak değerlendirir.

Feministler cinsiyet meselesine yaklaşımda sosyal yaşamın olduğu her alanda toplumsal cinsiyetin de olacağı ön kabulündedirler. Toplumsal cinsiyet fikrine de pek sıcak bakmayan postmodern feministler, toplumsal cinsiyet meselesini *"toplumsal eşitsizliğin meşrulaştırıcı bir temeli olarak"* değerlendirirler (Demir, 2014, s. 116-117). Postmodern feministler kadınların ırk, renk, sınıf, cinsel kimlik gibi alanların yanında medeni durumları, genç veya yaşlı, sağlıklı veya hasta olmaları gibi çeşitli durumlarının toplumsal açılardan değerlendirilmesi gerektiğini düşünürler. Zeynep Direk (2021b, s. 79) Judith Butler'in cinsiyetlerin *"inşa"* kavramını açılımlarken onun toplumsal cinsiyetin *"ürettiği bir kurgu"* olarak değerlendirmesi üzerinde durmaktadır.

Dolayısıyla postmodern feminist düşüncede özne olma mevzusu da tartışmaya açılmaktadır. Onlara göre bireyin özne olması iktidarın koşullarını tam anlamıyla kabul etmesi ve iktidar çardağında yaşaması anlamına gelir. Özne olanlar ancak bu şekilde *"temsil"* şansını yakalayabilirler. Ancak burada özne olma hatta öznenin oluşum kaynaklarını belirleyen bir dizi sorunsal doğmaktadır. Onlar için özne olmak iktidara bir şekilde boyun eğmek anlamıyla şekilleneceği için özne olma konumu böylece tartışmaya açılmıştır.

Kelimeler ve düşünceler arasındaki anlam kurgusunun oluşumuna önem veren postyapısalcılık, feminist literatürün de kullandığı bir alan olur. Feministler, dil ve söylemler veya yapı çözümlemeleri üzerinde düşünürler. Feminist yaklaşım dil çözümlemesinde çeşitli noktalar üzerinde durur. Postmodern feminizm *"dil, söylem, farklılık ve yapıçözümcü"* olmak üzere dört kavram etrafında belirmektedir (Demir, 2014, s. 100). Dil, postyapısalcılar için çözümlenmesi gereken önemli bir kavramdır. Dil insanın düşünce dünyasını şekillendirmekte ve ona kendi içinde anlamlar çıkarmaktadır. Dilin anlamla oluştuğu bağlam, aynı zamanda dilin insanın anlam dünyasında oluşturduklarıyla ilgilidir. Dil çıktığı kaynağın, oluştuğu kültürün, ifade ettiği kavramların kontrolünde yer almaktadır (Aşkaroğlu, 2015, s. 49). Öyleyse dilin geldiği kaynak aynı şekilde gücünü de var ettiği yer olarak düşünülebilir. Bu düşünce perspektifinden hareketle cinsiyet de kavramsal olarak aynı zamanda kullanılan dilin denetiminde de yer almakta ve anlamlarını mevcut yerdeki/dildeki bağlamlardan almaktadır.

1.2.5.1.Lingustik Feminizm ve Dil Kavramının Cinsiyetle İlişkilendirilmesi

Cinsiyet kavramının dil ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde kadın ve erkek için farklı olanaklar ortaya çıkmaktadır. Dilin erkeğin tekelinde olması düşüncesi feministler tarafından mercek altına alınmıştır. Erkeğin hüküm sürdürdüğü dil ve dilin getirdiği olanakların kadının kendini var etmesi açısından olanaksızlığı beraberinde getirdiğini düşünürler.

Feministler; dil konusunda, kadına dair ve kadının kullandığı dil meselesi üzerinde düşünmüşler. İfade edebilmenin, konuşabilmenin yegâne gücü kişinin sahip olduğu erkle alakalıdır. Erkeğin iktidarı, onun ifade etme olanaklarını da genişletmiş ve dile hâkimiyetini de ortaya koymuştur. Söz konusu düşünceye göre erkeklerin kadınlar

üzerindeki gücü iktidarla ilişkilidir. İktidar, toplumsal yapıda en küçük yapının içinde bile izleri görülebilen küresel bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Foucault'ya (2019, s. 61) göre erkeklik tahakkümüne karşı taraf olarak görünen kadınlık yer almaktadır. Kadınlarla erkeklerin dili kullanma biçimlerinin birbirinden farklı olduğunu, kadınların dili kullanma durumlarının *"erkeklere göre daha muhafazakâr"* olduğunu; kadınların dil bilgisi kuralarına daha çok uyduklarını, hisse dair kelimeleri daha çok kullandıklarını, netlik ve kesinlik bildiren ifadelerden ziyade yuvarlak anlamlardan oluşan cümlelere yer verdiklerini düşünürler. Tüm bu düşünceler ise kadınların toplumsal statüsünün düşük olması ve *"kadınların iktidardan yoksun olmaları"* ile nedenselleştirilmiştir (Demir, 2014, s. 108-109). Toplumsal konumda sahip olunan erk, cinsiyet algısını etkileyen temel bir etmen görünümündedir. Dilin nesiller arasındaki aktarıcılığı cinsiyet algısının da devamını sürdürmüştür. Kadınlara veya erkeklere yüklenen roller, sıfatlar, benzetmeler, yakıştırmalar, kalıp yargılar dil vesilesiyle anlamsal çağrışımları varlığı devam ettirmekte ve bu anlam süreçleri evrilmeden bir sonraki nesle de taşınabilmektedir. Helene Cixous'a (1976) göre bilhassa kadınlar mutlaka yazmalı ve dili kullanma imkânlarını genişletmelidir. Dolayısıyla cinsiyet algısının toplumsal düzlem dâhilinde biçim almasında dil etmeni oldukça önemsenmiş ve eleştirilmiştir.

1.2.5.1.1.Türkçede Cinsiyetçi Dil Yapıları Var mıdır?

Türkçe içinde cinsiyet algılarını betimleyen ve *"erkek merkezli"* dil örüntüleriyle karşılaşılmaktadır. "*Adam olmak", devlet baba", "toprak ana", "kız gibi"* kelimeleri kadın-erkek üzerine dil temelli örüntüler olduğunu göstermektedir (Demir, 2014, s. 107). Toplumda verili algıları en iyi özetleyen ve kadını ev içi rollerle özdeşleştiren atasözleri günlük hayatta sıkça duyulmaktadır: *"Yuvayı yapan dişi kuştur", "Evi ev eden avrat, yurdu şen eden devlet", "Evi ev eden avrattır (kadındır)"* (Gülendam, 2015, s. 30-31). *"Saçı uzun aklı kısa", "Elinin hamuru ile erkek işine karışma", "Kadının fendi erkeği yendi"* gibi çeşitli dilsel ve kültürel koşullanmışlıklar da kadına yönelik olumsuz algıyı ortaya çıkarmaktadır ve böylece söz konusu algılamaların kadının toplumsal açıdan ötekileştirmesine neden olduğu düşünülmektedir (Dökmen, 2021, s. 115). Türkçede cinsiyetli söylem yoğun olarak atasözü ve deyimlerde kullanılmaktadır.

Öte taraftan balet -balerin, kral-kraliçe gibi yabancı dillerden geçen kelimelerde cinsiyet görünümlü olanlarına rastlanmaktadır. *"Türkçede dil bilgisel cinsiyet daha çok yabancı dilden alınmış ögelerde görülür"* (Kerimoğlu ve Doğan, 2015, s. 150). Dilin kullanımı anlamı da beraberinde getirmektedir. *"Karı kılıklı"* deyimi erkekler için aşağılayıcı iken *"erkek gibi"* ifadesi kadınlara yüceltici bir nitelik olarak atfedilir (Adler, 2017, s. 14). Dolayısıyla kadına benzetilen ifadeler olumsuzlanırken, erkeğe benzetilen dilsel ifadelerin olumlandığı düşüncesi söz konusudur. Bağlamsal olarak Türkçe de cinsiyetli bir dil olarak kabul edilmektedir. Yine insan kelimesi de çoğu kez erkek kelimesiyle çağrışımlanır (Kerimoğlu ve Doğan, 2015, s. 151-159). Türkçede son zamanlarda *"bilim adamı"* yerine *"bilim insanı"* gibi çeşitli kavramlar kullanılarak dil sahasında cinsiyetçiliğin aşılmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Ayşe Durakbaşa, Türkçede kadın kelimesinin gündelik kullanımda nasıl kullanıldığına bağlı olarak *"cinsiyet statüsü"* ile ilgili bağlama işaret etmektedir. Kadın kelime semantiği içinde sosyal ve ekonomik şartlara göre *"aşağı"* bir konuma yerleştirilmektedir. Kadın, kelime manası itibarıyla *"temizlikçi"* anlamını içermektedir ve bu açılımda "*cinsiyet statüsü hizmetçi/temizlikçi statüsüyle eşitlenmektedir. Evin sahibesi kadına "hanım" denir"* (Durakbaşa, 2017, s. 15-16). Türkçede kadın kelimesinin TDK içinde anlamından hareketle statüsel bir bağlama sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca kadın kelimesi çeşitli bağlamlar içinde yeni farklı manalar da ihtiva edebilmektedir. Durakbaşa (2017, s. 15) kadın sözcüğünün *"yalnızca 'kadın'ı erkek'ten ayırt etme"*diğini aynı zamanda *'bakire olmayan kadın'ı 'bakire kız'dan ayırdı*"ğını da ifade etmektedir. Kadınların erkek iktidarının getirdikleri kavramların içine dil aracılığıyla hapsedildiği düşünülmekte, *"kadın"* kelimesinin sosyal alanlardaki kullanımının ve kamusal açıdan bir şekilde dile getirilmesinin örtük bir olumsuzluk içerdiği bildirilmektedir (Şafak, 2005, s. XVI). Dil kavramının anlamsal çağrışımları ile yaşamsal pratiklerinin paralelliğine dikkat çekilmektedir.

Öte taraftan kadın kelimesi anlamsal olarak *"cinsel ve üremeyle ilgili"* bağlamlarda değerlendirildiği için olumsuz olarak nitelenebilmektedir. Türkiye'deki kadın yazarlar *"kadın yazar"* söz öbeğinin oluşturduğu kavram üzerinde düşünmüşler ve rahatsızlıklarını da dile getirmişler (Durakbaşa, 2017, s. 16). Özellikle neden erkek yazar kavramı yok da kadın yazar kavramı sıkça kullanılmaktadır düşüncesini kritize etmişlerdir. Yazarlığın bile cinsiyete indirgenmesi cinsiyet algısı açısından temel bir

sorun olarak ele alınmaktadır. Mevcut durum, problematik bir mesele olarak dil ve edebiyat alanında kadının da yazın kulvarında yer alması ile ilişkilendirilebilmektedir. Irigaray (2006, s. 114) kadın yazarların eserlerindeki parçalanmışlık meselesini özgür bir alanda kadının kendini dile getirmesine bağlar. Ona göre kadınların yaşadıkları zorlukları dile getirmesi gerekir, bu dile getiriliş aynı zamanda sosyal ve bireysel bir arınmadır. Irigaray dil ve sözcüklerin bağlamını üstünlük kavramı ile ilintiler. *"Üstün gelen eril olmak zorundadır"* (Irigaray, 2006, s. 72). Ona göre dilde cinsiyete dönük algı anlamlı bir şekilde görülmektedir. Mesleklerin isimleri dahi cinsiyetlidir ve bunun da toplumsal algıda erkeğe ayrıcalık tanıdığını düşünmektedir.

Dil ve anlamın oluştuğu yer arasında sıkı bir bağ vardır. Adler'e (2017, s. 12) göre ise erkek anaerkil dönemde kadına karşı verdiği mücadelenin sonucunda kazandığı zaferin yanında her zaman bir kaygı da taşımaktaydı. Kaygının kaynağı anaerkil döneme kadar uzandığını dile getiren Adler, kadınlar ilgili çeşitli tartışmaların -kadının ruhu var mıdır yok mudur, kadınla ilgili endişe verici sözler, kadın insan mı değil mi, cadılık meselesinde birçok kadının yakılması- kaynağını bu kaygıyla ilişkilendirir. Kutsal metinlerdeki ilk günahlar, masallardaki kadının kötücül olması, İlyada ve Odyysseia destanlarındaki tüm kötülüklerin nedeninin kadın olarak gösterilmesi gibi türlü yaklaşımlar, esasında kadına yönelik içsel bir endişenin görünümleridir Dolayısıyla feminist teoriye göre erkekler edebî sahada da kendi gücünü ortaya koymak için dilin tüm olanaklarını kullanmaktadır. Kadın içinse toplumsal konum ve kültürel değişim ancak dil aracılığıyla gerçekleşebilir düşüncesi öne çıkmaktadır.

1.2.6.Varoluşçu Feminizm

Simone de Beaovair'e *İkinci Cins* adlı eseriyle ve Mary Daly'nin *Tanrı Babadan Ötede* eserleri, varoluşçu feminizmin iki önemli ismi olarak kaydedilir. Varoluşçu feminizm kaynağını Sartre'nin varoluşçuluk akımından alır (Donovan, 2021, s. 223). Varoluşculuğa göre insan kendi tanımını ve tasarımını yapmaktan kendisi sorumludur; ne yapması ve kim olması gerektiğine ancak kendisi karar verir. İnsanın özünü oluşturan da seçimleridir ve kim olduğu seçimlerine kalmıştır. İnsanı oluşturan kendi bilincidir.

İnsan yaşama fırlatılmış bir varlık olarak dünyaya ve hayata mahkûmdur. Ne yaparsa yapsın bu mahkûmiyetten kurtulamaz. Jean Paul Sartre'nin düşüncesinde

insanın mahkûmiyeti *"çelişkisiz bir dünya"*nın imkânsızlığı ile ortaya konur. İnsan kendisini başka insanlarla var ederek gerçekleştirir. *"İnsanlar bilinçlerini diğer insanlarla olan ilişkileriyle kurarlar"* (Demir, 2014, s. 93-94). Ancak varoluşçu feminizm Simone de Beauvoir tarafından ortaya atılan fikirlerin ürünü bir anlayıştır. Simone de Beauvoir, egzistansiyalizmin kurucusu Jean Paul Sartre'nin varoluşçuluk fikirlerinden hareketle kadının ikinci cins oluşunun sebeplerini, tarihsel süreçlerle ilişkisini ve kadının varoluşunun nasıl gerçekleştireceği üzerinden düşünceler geliştirmiştir. Simone de Beauvoir'a (2021b, s. 22-23) göre kadının ikincil olma konumu Freud'un dediği gibi anatomi veya biyoloji ile ilgili değildir. Kadının ikincil konumda yer alması, erkeğinse üstün konumda olması güç ve iktidar ilişkisi ile açıklanabilir. Beauvoir'in düşüncelerinde şekillenen algıya göre erkekler, güç ve iktidar sahibi oldukları için kadına yönelik sadece biyolojik açıklamalar yaparlar; aslında kadının doğası uydurulmuş bir hikâyeden ibarettir. Simone De Beauvoir (2021a, s. 35) cinsiyet algısında erkeklik ve kadınlığı *"kendi"* ve *"başkası"* kavramları üzerinden düşüncelerini ortaya koyar. Ona göre *"kendi"* erkek; *"başka"* ise kadın olarak konumlanır. Ayrıca erkeğin, kadının *"başkalığından yarar sağladığını"* savlamaktadır. Erkek, kadını kendisine tabi kılmıştır. Dolayısıyla Beauvoir temel argümanı, erkeğin gücünde değil kadının edilginliğinde/güçsüz duruşunda görür.

Varoluşçu feminizme göre kadınlar kendilerini toplum içinde var etmek zorundadırlar. Bunun için de atılması gereken temel adımlar vardır. *"İlk adım olarak kadınlar içselleştirdikleri Ötekilik ideolojisinden kurtulmalı ya da bunu içlerinden kovmalıdır"* (Donovan, 2021, s. 243). Varoluşçu feministler kadınların özgürlükle ilişkisi üzerinden çeşitli görüşler belirtmişlerdir. Sartre'nin kötü kavramı içinde kadınlar edilgin, kaderlerine razı ve boyun eğmiş durumundalar. Beauvoir'in de kadınların kendi varoluşlarını cesaretle üstlenmeleri, sorumluluk alıp üstesinden gelmeleri ve özgür birer birey olması gerektiğini savunduğu söylenmektedir (Donovan, 2021, s. 235). Dolayısıyla cinsiyet algısına ilişkin varoluşsal yolculukta kadınlar sorumluluğunu alan bireyler olarak özne konumlarına ulaşabilir. Böylece erkeğin mana verdiği ve kadını tanımlayan muhtevaların dışında yeni bir perspektifle kadınlar kendi olma şanslarına ulaşabilme düşüncesi öne çıkarılır.

1.2.7. Vizyoner Feminizm

Vizyoner feminizm, 1960'lı yılların başına dek uzanır. Vizyoner feminizmin temel hedeflerinden biri, tüm kadınların yazgısını olumlu anlamda geliştirmek ve "*bireysel güçlerini artırabilecek"* (Hooks, 2016, s. 133-134) yollar bulmaktır. Vizyoner feministlerin amacı fakir ve eğitimsiz kadınları eğitmek, onları okuryazar seviyesine ulaştırmaktır. Vizyoner feministlerin düşüncesine göre "*Mevcut yapılardan en fazla yararlananlar, iş ve kariyer temelli pozitif ayrımcılık programlarından en fazla yararlanan okumuş beyaz kadınlardı*" (Hooks, 2016, s. 135). Vizyoner feminizm; genç yaşlı, yoksul, zengin tüm kadınları kapsayacak geniş bir taban yaratmak gayretini gündeme getirir. Ancak düşünce biçimi pratikte görünürlük kazanmaz, ütopik bir konumda kalır.

1.2.8.Kültürel Feminizm

Kültürel feminizm, temelde anaerkil bir düşünceden hareket eder. Kültürel feminizmin özündeki anlayışla uyumlu olduğu düşünülen görüşe göre anaerkil dönem, barışın ve huzurun olduğu bir zaman dilimidir. Geçmişe bakıldığında 19. yüzyıl kültürel feminizmin temelinde *"anaerkillik"* (Donovan, 2021, s. 86) yatmaktadır. Kültürel feministler, anaerkil dönem ile barış ve huzur arasında anlamsal bir örüntü aramışlardır.

Kültürel feminizm, cinsiyet temsilleri açısından kadının konumunun temelinde toplumların *"kültürel"* yapısı olduğu düşüncesi üzerinde gelişir. Kadının *"aşağı"* ve *"ikincil konumu"*nun (Aktaş, 2013, s. 65) kültürün bir ürünü olduğu fikriyatından hareket eder. Kültürel feminizm, kadınların siyasi ve hukuki haklarından ziyade kadının eğitiminin önemini vurgular ve evrensel bir dönüşümü istemektedirler. Liberal feministlerden ayrı olarak *"evlilik ve yuva"* kavramları üzerinde alternatif bir görüşle ortaya çıkarlar ve meseleye ütopik bir yön verirler. Kültürel feminizm *"güçlü kadınların toplumunda barışseverlik"* içinde gelişeceğine dayanan bir düşünceye sahiptir (Şeker, 2020, s. 18-20). *"Güçlü kadınların toplumu"* (Donovan, 2021, s. 74) olarak ifade edilecek bir şiarla yola çıkan kadınlar barışçıl ve şiddetten öte, farklılıkların bir arada uyum içinde yaşamaları ve kamusal alanın düzenlenmesine odaklanırlar. Bu açıdan kültürel feminizm, kadının toplumsal konumunu erkeklerle kültürel açıdan eşitleme amacındadır ve kadın meselesinde manevi açılımları önemser.

1.2.9. Ekofeminizm

1990'lı yıllarda postyapısalcı etkiler yaygınlaşır. Ancak postyapısalcı vurgu sadece kadın meselesinde değil tüm konularda "*spesifik*" bir tavır geliştirir. Dolayısıyla 21. yüzyılın genel yaşamsal düşünüşünde ekofeminizm daha çok öne çıkar. Bilhassa 2000 sonrasında hızla gelişen teknoloji ile birlikte dünyada *"kadın ve doğa"*nın çeşitli tahribatlarla karşı karşıya kalması bu konuların birlikte ele alınmasını sağlamış, böylece ekofeminizm *"çağdaş feminist teoride merkezi bir yer"*de (Şeker, 2020, s. 22) konumlanmıştır. Söz konusu anlayışa göre ataerkil yaşam tarzı ve düzeni sadece kadına değil tabiata da zarar vermiştir. Ekofeministler, kadın gibi doğa da bu düşünce mekanizmasından olumsuz olarak etkilenmiştir düşüncesindedirler (Donovan, 2021, s. 350-351). Ekofeminizm, doğanın bozulması hatta yok olmasına erkek egemen sistemin sebep olduğu düşüncesini taşımaktadır.

1.3.CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMLARI

Kadınlarla erkekler arasındaki biyoloji temelli farklılıklar yerine sosyal alanların çerçevelediği algı, toplumsal cinsiyet olarak belirtilir. Bireyin sosyalleşme sürecinde kız ve erkek çocukların toplumun kültürel yapısının dizayn ettiği tutum ve rollerin edinilmesiyle oluşan farklılıklar *"toplumsal cinsiyet"* olarak tanımlanır. İngilizcede cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirinden farklı sözcüklerdir. Cinsiyet kavramı *"sex"* ile ifade edilirken toplumsal cinsiyet kavramını *"gender"* ifadesi karşılar. Türkçede ise mesele cinsiyet ve toplumsal cinsiyet şeklinde ele alınmaktadır. Buna göre cinsiyet daha çok biyolojiyi/anatomiyi ifade ederken "*gender"* sözcüğü kadınlığın ve erkekliğin kavramsallaştırılması, sosyal ve kültürel bir yaratım olması ile ilişkilendirilir. Toplumsal cinsiyet yani "*gender"* ise kültürün oluşturduğu, sosyal yaşamın rol ve beklentilerini yüklediği bir kavram olarak ortaya çıkar (Dökmen, 2021, s. 17-24). Cinsiyet, biyolojik veya doğal olanı işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet ise cinsiyet farklılığının *"kültürel bir inşa olduğu"* (Rose, 2018, s. 17) anlamını içermektedir. Dolayısıyla doğal, cinsiyeti; kültür ise toplumsal cinsiyeti karşılamaktadır.

1930-1970 yılları arasında toplumsal cinsiyet kişilik açısından tek bir boyut olarak ele alınırken 1970'den sonra kadınsılığın ve erkeksiliğin birbirinden ayrı olduğu savunulur. 1980'lerde cinsiyete sosyal bir kategori olarak bakılmaya başlanır ve toplumsal cinsiyet kalıcı kişilik özelliği olarak değil bir süreç olarak görülmeye

başlanır. Bu yıllarda cinsiyetten öteye gidilerek toplumsal dinamiklerin ve toplumsal statüye bağlı olarak oluşan algılar, yeni bir biçim alarak dönüşür. 1990'lı yıllarda toplumsal cinsiyet, benlik kavramı çerçevesinden değerlendirilir (Dökmen, 2021, s. 39). Tarihsel açıdan cinsiyet ve iktidar perspektifinden oluşan konumlamaların nasıl geliştiği, *"etkili bir analiz aracı olarak" "gender"* yani *"toplumsal cinsiyet"* kavramının öne çıkarıldığını düşünen Berktay (2018, s. 29) cinsiyet olgusunu irdeleyen feminizmin tarihsel serüveninde *"kadın"* kavramı yerine özellikle 1980'li yıllardan itibaren *"toplumsal cinsiyet"* ifadesinin kullanıldığını söyler. Görüldüğü üzere cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları üzerinde üretilen içerikler, 1970'li yıllara uzanır ancak 1990'lı yıllarda bu kavramın içeriği yoğunluk kazanır. Cinsiyet yerine toplumsal cinsiyetin oluşturduğu meseleler ve bu meseleler üzerinden analizler yapılmaya başlanır (Dökmen, 2021, s. 19). Cinsiyete yönelik algılar sadece akademik camiada ya da kültürel alanlarda değil toplumun tüm kesimlerince ilgi çekici bir konu olduğu düşünülmektedir (Woolf, 2020, s. 33). Toplumsal cinsiyet konusu özne sorunsalı, cinsiyetçilik, güç, tarihsel süreçler, sosyolojik yapılardaki kalıp yargılar ve algılar, biyolojik açıklamalar, psikanalizim gibi çok farklı odaklarda irdelenmiştir.

Butler'e göre (2009, s. 75) toplumsal cinsiyet, *"verili"* bir anlayışın sonucu olarak kurgulanmış bir özne anlayışının neticesidir. Butler özellikle öznenin oluşumunun arka planındaki iktidar kavramının ötesine geçtiğini vurgulayarak özneyi toplumsal *"normlar"* çerçevesinden ele almaya çalıştığını belirtir. Cinsiyet kavramını norma uygunluk veya normun dışında kalmasıyla oluşan algı yelpazesinde değerlendirerek toplumsal cinsiyetin yerleşik ilkeler bakımından normalize ettiği *"eril"* ve *"dişil"* mefhumlarının üretildiği bir düzenek olarak değerlendirir. Bunun yanı sıra daha ileri bir perspektiften bakılması gerektiği üzerine görüşlerini dile getirir. Toplumsal cinsiyet vurgusunun *"doğallaştırma*"nın da ötesinde okunması, eril ve dişil kavramlarının/yapılarının üstünde bağlamlar içerdiği ve bunun da bir çeşit egemen bir kavramsal alan oluşturduğunu düşünür. Toplumun tüm kurumları *"Askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi"* gibi tüm alanlarda gücün erkeklerin elinde olduğunu belirten Millett (2018, s. 47) tüm dengelerde erkek nüfusunun kadın nüfusu üzerinde bir denetim kurduğunu söyler. Kadın tarih boyunca cinsiyetinden dolayı ikincil konumda olmuştur. İkincil olma vasfı kendi yaşamının öznesi olamaması ile ilgilidir. Woolf'a göre tarihsel süreçlerde erkekler kadının özne konumunda yer

almasına engel olmuştur. Dolayısıyla kadınlar, erkek iktidarı karşısında sömürülen ve nesneleştirilen bir konuma mahkûm edilmişlerdir. *"Kadınların gerçeklikleri vardır. Gerçek bir yaşamın ağında kendi adına kararlar alınan ve bu kararların da uygulanmasında her türlü psikolojik hatta fiziksel şiddeti görecek derecede köle ve aşağılık bir varlık muamelesi ile karşı karşıya kalmıştır tarih defterlerinde*" (Woolf, 2020, s. 53). Kadının geldiği noktada tarihsel koşulların oluşturduğu cinsiyet algıları belirleyici olmuştur.

Üretilen içerikler insan ve toplum yaşantısının uyumunu gözden geçirmektedir. Çünkü toplumsal süreçte birçok sorun cinsiyet bağlamında kadına yönelik olarak ortaya çıkmaktadır: Evlilik, para kazanma, aşk, toplum içindeki davranışlar… Dökmen'e (2021, s. 29) göre kadınların yanı sıra toplumsal algıda erkeklerin de belli beklentileri karşılaması umulmaktadır. Kadınlar ve erkeklerin toplumsal olarak sunmaları istedikleri roller bazen yüksek oranda çeşitli çatışma ortamları yaratabilmektedir. Kadının istekleri toplumsal açıdan takdir görmeyebilir. Aynı şekilde erkeğe yüklenen sorumluklar da erkek tarafında yeterince özümsenmemeye sebep olabilir. Toplumun dayatmaları ile bireyin istemleri arasındaki uçurum, insanları psikolojik olarak derin bir şekilde yaralayabilir. Bireyin istemediği işlerde çalışması, kendine uygun görmediği rol ve beklentilere ayak uyduramaması, aynı zamanda bir iş kaybı ve ekonomik kayıp olarak da düşünülebilir şeklinde çeşitli düşünceleri dile getirir. Günümüzde cinsiyet ile ilgili biyolojik açıklamalar yetersiz kalmaktadır. Biyolojik kuramın temel argümanı kadın ile erkek arasındaki farklılıkların biyolojik/anatomik yönlü olmasıdır. Kuram, kadın ve erkeklerin üreme noktasındaki farklılıklarına eğilir. Kuramın temel düşüncesine göre kadının doğurganlığı yönünden erkekten farklı olması onun sosyal hayat içinde farklı rol, görev ve sorumluluklarını belirlemiştir. Kadın evde çocukların bakımını ve ev işlerini üstlenirken erkek dışarıdaki işlerden sorumludur. Ancak 21. yüzyılda şartlar oldukça farklılaşmıştır. Kadınlar, çalışma hayatının içine girmiştir ve doğurdukları çocuk sayısı eskiye nazaran azalmıştır. Erkeğin fiziksel gücü eski koşullarda geçerliyken teknolojinin hızla geliştiği 2000 sonrası şartlarında fiziksel güç yerini yeni farklı çalışma alanlarına bırakmıştır. Yine de eski sosyal yaşamın deneyimleri algısal bağlamlarda değişmeden 2000 sonrasına kadar devam etmektedir. Şartlar ve zaman değişmiştir oysaki roller olduğu gibi devam ettiği belirtilmektedir (Güldü & Kart,

2009). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin ve görevlerinin sosyal ilişkilerde yeniden reformize edilmesinin gerekliliğine ihtiyaç duyulduğu düşünülmüştür.

Diğer bir husus da cinsiyetçilik meselesidir. Mitchell'e (2021, s. 97) göre cinsiyetçilik, bir cinsin diğer cins üzerinden tahakküm kurması ve öteki olarak beliren cinsi aşağılamasıdır. Cinsiyetçilik, sadece tutum açısından değil eylemsel olarak da karşıdakini aşağılamak olarak nitelendirilir. Erkek şovenizmi daha çok bireysel bazda kullanılırken cinsiyetçilik genel ve toplumsal bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Dökmen (2021, s. 124-125) kadınlarla ilgili cinsiyetçiliği iki şekilde ele alır. Birincisi eski usul cinsiyetçilik olarak değerlendirilen geleneksel yerleşik algıların oluşturduğu ve açık biçimde görülen ve gösterilen davranışları kapsamaktadır. Modern cinsiyetçilik ise daha çok geleneksel cinsiyet algılarının gizli bir biçimde sürdüğü ve görülen şekilde kadınların eşit haklara sahip olduğu düşüncesi ile biçimlenir. Modern cinsiyetçiler, kadınların mevcut koşullarının iyileşmiş olma varsayımından hareket eder. Buna göre modern cinsiyetçiler kadınlarla ilgili toplumsal ve siyasal yeniliklerde kadınlara yeterince yardım etme düşüncesi taşımadığını belirtir. *"Eski usul cinsiyetçilik daha açık davranışları içerirken, modern cinsiyetçilik daha örtük; gizli ve dolaylı bir yol izleyebilir"* (Dökmen, 2021, s. 124-125). 21. yüzyıl, modern cinsiyetçilik açısından değerlendirildiğinde belirli kalıpları bünyesinde taşıdığı görülmektedir.

Sosyal davranış örüntülerinin insanlar arasında çeşitli yaklaşımlara sahip olmasında ve içinde oluştukları şartların nitelikleri açısından etkilidir. Bu açıdan kalıp yargılar cinsiyet algısında önemli bir tutum olarak değerlendirilmektedir. Cinsiyet ile ilgili kalıplaşmış yargılar insanları bir kıskaca alır, gerek kadın gerekse erkek için çeşitli problemlerin oluşumuna zemin hazırlar. Dökmen'e (2021, s. 106) göre özellikle cinsiyetlerden beklenen rollerin ve tutumların insan algısında şekillenmesi, baskıcı ve yıpratıcı bir süreç içerisinde yaşamın idame edilmesine sebep olur. Cinsiyete dönük olumsuz algılar kadının aşağı konuma itilmesine, erkeğin ise güç ve statü sahibi olması cinsiyetler arası bir ayrıştırmaya neden olur. Erkek güçlü ve üstün olurken yaşam kadının aleyhine işler. Erkek potansiyel olarak saygı gören veya saygıyı hak eden biri olarak algılanırken kadın tam tersi önemsiz biri olarak görülebilir. Ayrıca Dökmen'e (2021, s. 109) göre cinsiyete dair toplumsal süreçlerde görülen kalıplaşmış anlayış toplumdan topluma değişmekle beraber Türk toplumunda kadın sevecen, kibar, iyi

huylu, nazik gibi özelliklerle olumlanırken erkekler otoriter, güçlü, atılgan özellikleriyle nitelenmektedir.

Cinsiyet algılarını şekillendiren yerleşik yargılar bireyden bireye değişir. Ancak bununla birlikte cinsiyeti öne alan insanlar kalıp yargılardan etkilenmektedir. Sosyal açıdan yapılan sınıflandırmaların neticesinde *"insanların gruplara ayrılarak algılandıkları"* görülmekte ve *"sosyal algı"* insan ilişkilerinde önemli bir etmen görünümünde olduğu anlaşılmaktadır (Madran ve Demirtaş, 2018, s. 31-32). İnsanlar kategoriler/sınıflandırmalar içinde birey temelli olmaktan ziyade cinsiyet temsilleri içinde sosyal düzeyde algılanmaktadır. Sınıflandırma etnik köken, yaş ve cinsiyet temelinde gelişmektedir. Dökmen'e (2021, s. 112) göre cinsiyete dönük olumlu ve olumsuz algıların çeşitli değişkenleri vardır: sınıf, yaş, dış görünüş, cinsiyet ve cinsel eğilimler… Cinsiyete yönelik kalıplaşmış yargılar sosyoekonomik düzeyin azaldığı yerde daha yüksek olduğunu düşünür ve yaşı da bu yargıların belirleyici bir unsuru olarak görür. Yaşlıların yargıları azalırken gençlerin daha çoktur. Yine dış görünüş de cinsiyete yönelik algıları etkilemektedir. Özellikle kadınlar açısından güzellik, güzel olma, göze hitap etme ve bakımlı olma ciddi bir baskı unsurudur. Edebî sahada ve halk arasındaki sözlü gelenekte de benzer olumsuz algılar mevcuttur. Ünlü Rus yazar Tolstoy "*Bütün felaketler ya da önemli bir bölümü, kadınların ahlaksızlığından ileri gelir"* sözü (Dökmen, 2021, s. 115) dışında *"Saçı uzun aklı kısa", "Elinin hamuru ile erkek işine karışma", "Kadının fendi erkeği yendi"* gibi çeşitli dilsel ve kültürel koşullanmışlıklar da kadına yönelik olumsuz algıyı ortaya çıkarmakta, böylece kadın toplumsal açıdan ötekileştirilmektedir. Kadınların tarih yapraklarında adlarının bile geçmemesi, önemli iş ve rollerde yer almaması, birçok anlamda baskı altına alınması kadının ezilmesine yol açmıştır. Sayılan nedenler zaman içinde kadınların birbirlerini karşılıklı olarak değersizleştirme durumuna yol açmıştır.

Feministler, kadına dair ruh çözümlemelerini taraflı buldukları için psikanalizmi ve bu alanda öncü isim olan Freud'u eleştirmişlerdir. Psikanalizimin eleştirilmesinde temel sebepler şunlardır: Kadınların ruh dünyası erkekler tarafından ele alındığı için kadınlara psikolojik yaklaşımlar erkek bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Eril düşünme biçimi kadının psikolojik betimlenmesini yapmıştır. Dolayısıyla bu tutum sübjektiftir, yanlıdır. Beauvoir'e (2021a, s. 70) göre erkek yanlılığının bir söylemi de fallus kıskançlığıdır. Erkeklik karmaşasının tamamen sosyal ve kültürel zeminde yer aldığını

düşünen feminist görüş, kadının toplumsal konumlanmasının ikincil olmasının bu karmaşaya neden olmuş olabileceğini de söylerler. "*Feministler diğer Freudçu kavramların, libidonun eril olduğu ön kabulüyle birlikte, erkek yanlısı olduğuna inanırlar*" (Donovan, 2021, s. 196-197). Simone de Beauvoir (2021a, s. 76-79) psikanalizmin kadın üzerine okumalarını ve yorumlamalarını eleştirerek Freud'un "*Anatomi yazgıdır"* düşüncesini irdeler. Cinsiyet algısı açısından kadına dönük yargıların yüzeysel bir değerlendirme olduğunu düşünür. Freud'ın kadının ikincil konumuna ilişkin getirdiği değerlendirmelerini sadece erkeği merkeze alarak ele almasını eleştirir. Simone de Beauvoir psikanalizmin cinsiyete dönük normalize edilen düşüncenin karşısında kadının *"değerler dünyası"* içinde ve *"özgürlük"* mefhumları açısından değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Kate Millet (2018, s. 325) de erkeklerin toplumsal konum olarak üstünlüğünün anatomik bir nedene bağlayan Freud'u eleştirmiştir. Kadının toplumsallıkta erkek karşısındaki aşağı konumunun tamamen kadının biyolojik yapısı bağlamında ele alınmasının *"cinsel politika üzerindeki"* etkilerine değinir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramlarının çeşitli sosyal, psikolojik ve siyasal nedenleri olduğunu öne süren feministler cinsiyete dair söz konusu algıları da problematize etmişlerdir.

1.3.1. Kadının Aşağı Konumu- Erkeğin Üstünlüğü ve Eşitlik Meselesi

Cinsiyet kavramının toplumsal tezahürleri açısından kadın ve erkeğin faklı konumlanmaları feminist literatürde sorunsallaştırılmış ve cinsiyet eşitliği konusunda çok çeşitli nedensellikler ortaya atılmıştır. Cinsiyet algılarının yansımalarında görünen kadının konumsal itibarıyla *"aşağı"*, erkeğin ise *"üstün"* olduğu düşüncesidir. Mitchell'e (2021, s. 102) göre kadınlar ekonomik açıdan, ırk ve sınıfsal düzlem dışında cinsiyet olarak en çok aşağı görülen varlıklardır. Kadınlar, bu aşağılanmalarla birlikte ekonomik açıdan sömürüye maruz kalmıştır ve aynı zamanda psikolojik açıdan da olumsuz algıların olduğu bir cinsiyet olarak var olagelmiştir

Simone de Beauvoir, kadının yazgısının erkeğe hizmet ve onun sahip olduklarına hiçbir zaman sahip olamayacağını kabullenmesiyle ilgili olarak düşünüldüğünü bildirir. Kadınlık algısı kadının genç kızken kendisini geleceğinden ve yaşamından sorumlu görmemeye başlamasıyla temellenmektedir. *"Kendini erkeğe adaması, ondan aşağı konumda olduğunu bilmesinden değildir; tam tersine erkeğe adanmış olduğu içindir ki*

aşağı konumunu kabullenerek onu oluşturur" (Beauvoir, 2021b, s. 71). Kadınlar özne konumunda yer almamakla birlikte durumlarına razı olmuşlardır. Kabullenilmişlik, kadının kendi toplumsal rolüne uygun davranması ile neticelenir ve bilinç açısından yeterince gelişmemişliği ile göstergesel bir biçim alır. Irigaray, kadın ve erkek arasındaki eşitliği *"toplumsal bir adalet sorunu"* olarak değerlendirir. Ona göre cinsiyetler arasındaki eşitlik ancak *"her cinsiyetin hak ve ödevleri de toplumsal hak ve ödevler içinde yeniden"* oluşturularak var olabilir. *"Bir cinsin diğeri üzerindeki hükümranlığının yarattığı dengesizliğin ortadan kaldırılması tam anlamıyla toplumsal bir adalet sorunudur"* (Irigaray, 2006, s. 11). Irigaray, toplumsal adaletin olması gerekliliğine vurgu yapar ve insan onuruna yakışır şekilde kültürel bir dönüşümü çözüm olarak sunar.

Cinsiyetler arasındaki iş birliği, kadının ve erkeğin toplumsal konumlandırılması ile ilgilidir. Cinsiyetler arasındaki eşitsizliklerden biri erkeklere açık veya örtük olarak verilen haklar olarak düşünülmektedir. Bilhassa birçok konuda erkeklere yönelik artı tutumların ve ahlaki kuralların erkekler için çok sorun olmaması bir eşitsizlik olarak ortaya konulmaktadır. Adler (2017, s. 107) toplumsallaşma noktasında erkeklere tanınan bu üstün konumu ve erkeklerin keyfî tutumunun, kadınların çeşitli sorunlar yaşamalarına ve ruhsal açıdan kadınların sakatlanmalarına neden olduğunu düşünür. Ona göre eşitsizlik, cinsiyetler arasındaki çatışmayı arttırmıştır. Ayrıca eşitsizliğin onları insani değerlerden uzaklaştırdığını söyler ve eşitsizlik iletişim yolunu kopardığı için her iki cinsin de zararına olmasıyla neticelenmiştir. Woolf'a göre kadın aşağı değildir ancak erkek üstün olma arzusu ile doludur. *"Erkeklerin kadınların özgürleşmesinin direnişinin tarihi, bu özgürleşmenin tarihinden daha ilginç belki"* (Woolf, 2020, s. 121). Erkekler sahip oldukları gücü kolay kolay bırakmak istememektedir. Dolayısıyla kadınların hayat kriterlerinde bağımsız ve özne konumuna gelmesi kolay bir süreç olarak gelişememektedir.

Kadının aşağı konumu ataerkil düşünce sistemine bağlanır. Kadınların toplumda ikincil sayılması küçük yaşlardan itibaren kültürel olarak oluşturulur. Kadınların zihinsel süreçlerinin basit ve anlamsız, yaptıkları işlerin değersiz, verdikleri emeğin görülmemesi -hatta yok sayılması- kadınlara yönelik erken yaşlardaki eğitimin sonuçlarının meyveleridir. Ataerkillik kadının zihnine öyle bir yerleşmiş ki kelimelere gerek bile yoktur. Kız çocukları çok erken yaşlarda bunları öğrenir. *"Babası bu fikirleri*

yüksek sesle okumasa bile, her kız onları kolayca bizzat okuyabilirdi" (Woolf, 2020, s. 65). Eril düşünce sistemi, çocukluktan itibaren kız çocuklarında içselleştirilmektir. Benimsenen bu düşünce mekanizması otomatik olarak devam etmekte ve tarihsel süreçlerle birlikte devamını sağlamaktadır. Kadının ataerkil bir düşünceden beslenmesi onun alıştığı ve bildiği bir sistemin içinde kalmasıyla sonuçlanmaktadır. Böylece kadınlar aşağıdaki konumunu tüm zamanlarda devam ettirmişlerdir. Irigaray'a (2006, s. 80) göre kadınlar erkekleri doğurmuş ve büyütmüştür. Erkeklerin hayatta kalmaları için emek veren ve onları büyüten kadınların sonradan toplum içinde yetersiz bulunması şaşırtıcıdır. Dişil bir emeğin ürünü olan erkek, kadına karşı küçümseyici davranmıştır. Şekillenen olumsuz algı kadının toplum içinde aşağı, erkeğin ise üstün olmasına neden olmuştur. Cinsiyet farklılığının konumunu dil ve kültüre bağlayan Irigaray (2006, s. 13-14) cinsiyetli düzenin yeniden özgürleştirici bir özellik kazandırılarak dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Ataerkil sistemin kadını aşağı görmesi hatta yok sayması gerçeklik ve yaşamsal tasavvurların eril bir dille ifade edilmesine neden olmuştur. Aşağı konum kadınlara yönelik olarak kadınları hem değersizleştirici hem de aşağılayışı ifadelerin olduğu bir düzenek olan dil ile oluşturuldu. Kadınlar dilsel süreçte "*eril özneye bağlı bir nesne"* olarak tanımlandı. Kadınlar eril dilin olanakları içinde kendilerini ifade etmekte ciddi zorluklar yaşamaktadırlar. *"Kadınlar ataerkil dilsel düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı. Bu yüzden hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir"* (Irigaray, 2006, s. 18). Kadının hâkim düşünce alanında kalması onun dil ile ilişkisini olumsuzlamakla birlikte yaşamının öznesi ve kararlarının özgür olmasını engellemiştir. Kadınların düşünce yapıları oluşan sistemin içinde eritilerek özgünlüğünü kaybetmiştir. Toplumsal anlamda kabul gören ve benimsenen ataerkil düşünce dilin olanakları açısından elverişli bir kaynağı bünyesinde barındırmak ve onun avantajlarını kendinden sonrakilere aktarma şansına sahip olmuştur. Dolayısıyla dilin olanaklarının değişimiyle kültürel olarak da bir dönüşümün gerçekleşeceği düşüncesi öne çıkar.

Dünyadaki tüm halkların deyimlerinde, fıkralarında, şakalarında kadına dönük olumsuz ve aşağılayıcı düşünceler ifade edilmiştir. Kadının mevcut dilde olumsuzlanması hâli, iş yerlerinde çalışma ücretlerinin düşük olması, felsefecilerin kadına yönelik negatif tutumları kadının toplumsal konumunun ne durumda olduğunu gösterir. Adler (2017, s. 13) kadının toplumsal konumda ikincil olmasını *"dişil olan her*

şeyin ikincil olduğu efsanesine” dayandırıldığından bahseder. Buna göre temel düşünce; olumlu özelliklerin erkeklere, olumsuz niteliklerin kadınlara atfedilmiştir. *“Erkek değerli, güçlü ve üstün”,* kadın ise “*boyun eğen, köleleşen ve bağımlı”* bir varlık olarak toplumda yer edinmiştir. Kadınlık algısının erkeklik kavramı karşısında geldiği sonuç kadının mevcut yaşamını negatif açıdan etkilemiştir. Ayrıca Adler (2017, s. 11) *“Bugün iş bölümünde, erkekler ayrıcalıkları güvenceye alınmış grubu oluştururlar*” der. Erkeğin toplumdaki egemenlik konumunun *“doğal”* değil toplumsal ve kültürel olarak oluşan *“çeşitli yasalar”*a bağlar.

Feminist görüş bu menfi oluşumun bir nevi insanlar tarafından görülmesi, insani noktada eşit ve adil bir hak çerçevesinde yeniden ele alınması gerektiği düşüncesini ileri sürmüştür. Erkeklerin çok fazla üstün gördükleri için kendilerini geliştirme gereğini duymadığını düşünen Irigaray (2006, s. 88-89) bu durumun sonucu olarak şiddetin doğacağı, yetkeciliğin artacağı ve yoksulluğun devam edeceğini söyler. Ayrıca kadın ve erkek eşitliğinin ücret noktasında aynı olması gerektiğini savunur. *“Eşit işe eşit ücret”* karşılığının cinsiyetler arası eşitliğin temelini oluşturmaktadır. Ekonomik süreçler yine kadın ve erkeğin cinsiyet algılarına dönük rol ve beklentilerin değişmesine neden olmuştur.

Mary Wollstonecraft (2019, s. 69) kadının aşağı konumunu tembelliğe bağlar. Kadının tembelliği de özgürlüğünü kaybettirir. Kadın özgürlüğünü kaybedince insan onuruna yakışır bir yaşam sürdüremez. Erkeği de kadının geri kalmışlığını beslemekle suçlar. Kadının süslenmek, korunaklı bir yaşam isteği ile erkeğin arkasına saklanmasını yadırgar. Wollstonecraft’a (2019, s. 74) göre kadınların günlük ve geçici temayülleri “*anın keyfini sürdürebilme*” amacı kadını alçaltmıştır. Kadınlar haz odaklı yaşam yerine çalışmalı ve üretmelidir. Çaba vermeden yaşamlarını sürdürebilme istekleri onların özgürlüklerini kaybetmelerinin bedeli olarak görür.

Tüm düşünürlerin vardığı ortak odak şöyledir: Toplumsal erk, cinsiyet algısında erkeklerden yana bir görünüm sergilemiştir. Bilhassa modern yaşam kadının ve erkeğin çeşitli iş bölümlerinde şekillenmesinde rol oynamaktadır. Kadınların özel alan olarak “*ev”* ile tanımlandığı ve ev işlerini, ailenin bakım görevini üstlendiği görülmektedir. Erkekler ise kamusal alanda aileye para getiren ve onların geçimini sağlamakla mükellef olarak konumlanmıştır. Cinsiyet rollerinin bu şekilde genelleştirilmiş bir algıda tezahürü cinsiyetler arasındaki kanaatlerin de şekillenmesinde etkili olduğu

düşüncesine götürmektedir (Bora, 2018, s. 179). Kadın ev/iç sorumluluklarını alırken erkek ise kamusal/dışsal sorumluluklarla mükellef olarak algılanmıştır. Böylece mekânsal ayrıştırma, toplumsal düzen açısından cinsiyetler arasında eşitsiz bir konumu belirlemiştir. Cinsiyetler arasındaki eşitlik düşüncesinde erkeğin özne konumuna da bağlanmaktadır. Erkek, kendi tahakkümünden yararlanmakta ve hayat içinde kendi işine geldiği gibi davranmaktadır. Eril düşünce, toplumsal süreçte kadınlığı belirli bir rolle bütünleştirmiş ve kendi iktidarını devam ettirme adına kadını da kendi düşünsel nesnesinin bir parçası hâline getirmiştir. Kadının aşağı konumda olması ile ilgili bir sebep olarak da erkeğin sahip olduğu kazancı geri vermek istememesi olduğu söylenmektedir. Adler'e göre anaerkil bir dönem vardı. Erkek egemenliği, erkeğin savaşlardaki rolüyle birlikte ortaya çıkar ve erkek bu rolden yararlanarak iktidarını elde etmiştir. Buna bağlı olarak erkek kendisi için *"özel mülkiyet ve miras hukukunu"* da geliştirmiştir. Fakat kadının yenilgisiyle boyun eğmesi erkeğin bir zaferi olarak ortaya çıkmıştır. "*Erkekler ayrıcalıklı konumlarını doğanın bir vergisi olarak göstermeye çalışıyorlarsa da, aslında bunu elde etmek için savaşmak zorunda kalmışlardır"* (Adler, 2017, s. 11-12). İnsanlık tarihinin zor süreçlerinde kadının aşağı konumunu benimsediği ve erkeğin de gücüne daha çok sarıldığı ortaya konulmaktadır.

Kadın ve erkek için algılar çeşitlidir. Buna göre kadın, beden; erkek, akıldır. Kadın doğa, erkek kültürdür. Kadın duygu, erkek mantıktır. Kadın öznel, erkek nesneldir. Kadın özel, erkek kamusal alandır. Bu algı çeşitliliği kadının sınırlı, hassas ve duygusal olarak katmerlendirilmesine; erkeklerin de sınırsız, güçlü ve akılcı olmasına/görünmesine/ algılanmasına yol açmıştır (Şeker, 2020, s. 59). Her iki cins açısından belli kategorik konumlanma mevcut yaşam şartlarının değişimi, teknoloji ile birlikte yeniden değişen yaşam şartlarının sorgulanması gerekliğini doğurmuştur. Kadının aşağı konumunun nedeni olarak tarihsel süreçler, ekonomik koşullar, toplumsal yapının getirdiği algı ve dilin oluşturduğu anlamsal göstergeler gibi çeşitli parametreler gösterilmektedir.

1.3.2. Kadın Rolünden Hoşnutsuzluk: Erkek Protestosu ve Sevinç Yoksunu Kadınlar

Erkek protestosu, Adler'in üzerinde durduğu bir kavramdır. Adler (2017, s. 98) kadınların görünen çekinik durumlarını biyolojik veya anatomik farklılıklar yerine

“kültürel engeller ve yanlışlar, yanlış yönlendirme ve eğitme” şeklinde çeşitli nedenlere bağlar. Adler’e (2017, s. 141) göre erkek protestosu toplumsal konumda erkeğe aşırı değer verilmesi sonucu kadınlarda oluşan tepkilerin çeşitli davranışlara dökülmesidir. Erkek protestosu, kadınların çeşitli tavır ve tarz içinde konumlandırıldığı kadınlık rollerinden duydukları hoşnutsuzluktur.

Ataerkil kültür, erkek egemenliğine uyan tavır ve davranışları *“erkeksi”*, uymayanları ise *“kadınsı”* olarak tanımlar (Adler, 2017, s. 16). Kadın toplumsal konumundan dolayı aşağılık duygusu ile pençeleşir. Adler’e (2017, s. 95-96) göre kadınlar açık veya örtük şekillerde erkek egemen kültürden hoşnutsuzluklarını çeşitli tavır ve tarzlarda ortaya koyarlar. Kadınların çocukluktan itibaren oluşturan koşullar altında olmaları onların derin bir korku ve kaygı kisvesi altında yaşamasına sebep olmuş, kadınlar korku ve kaygının atmosferinde erkeklere karşı çeşitli savunma mekanizmaları geliştirmiştir. Her kadın kendi yolunu bulmaktadır. Kimi olumlu alanlara kendini adar, kimi hayat kadını olma yolunda gider. Eğer kadınlar toplumda olumsuz rolleri seçiyorsa bu kadın olmanın verdiği hoşnutsuzlukla ilgilidir. Seçilen olumsuz anlamdaki yollar, kadınların toplumsal rolleri ile uyuşamaması ve rahatsız olması ile ilişkilidir. Böylece erkek protestosu, doğal olan yerine kültürel olanın etkin olduğu vurgusuna dayandırılır. Adler’e (2017, s. 20-21) göre erkek iktidar bir yaşamda kadınlar çeşitli tepkimeler geliştirmişlerdir. Adler, kadınlık rollerine karşı geliştirilen tepkiselliğin çeşitli göstergelerle ortaya çıktığını düşünmektedir. Bu başkaldırı biçimlerini şöyle sıralanmaktadır:

1- Erkeksi Kadınlar: Bunlar ev işlerini yapmayan ancak işte başarılı, yetkin ve dominant kişiliklerdir. Erkeksilik kadının uğradığı baskıya, maruz kaldığı ezilmişliğe bir isyanıdır. Kadına başka seçenek bırakılmamıştır. Bu kadınlar geleneksel kadın rolünü benimsemez.

2- Teslimiyetçi Kadınlar: Uyumlu, itaatkâr bir kadın tipidir. Bu kadınlar, görünürde iyi olarak bilinirler ancak nevrotik özellikler gösterirler. Ayrıca *“hayatı tat alacak”* bir alan olarak görmezler. Sürekli mutsuz ve melankoliktirler.

3- *Sorumlulukları Devreden Kadınlar:* Kadın olduğunu ve ikincil rolleri olan kişiler olduğunu bilen bu kadın tipi erkeğin gücüne bağlı bir yaşam perspektifi geliştirir. İncinmişliklerini açıkça gösterirler ve yardım beklentisi içindedirler. Bu yapıdaki

kadınlar, ataerkil yapıya başkaldırıyı farklı yollarla yaparlar. Üzerindeki tüm görev ve sorumlulukları erkeklere devrederler ve hiçbir konuda sorumluluk almazlar.

Erkekler ise üstün konumu daha çok küçük yaşlarda içselleştirirler. Büyüdükçe erkek çocukları para, güç, iktidar arzusu ile erkek olma konumunu kişisel bir üstünlük savaşı olarak değerlendirirler ve ömürlerinin sonuna kadar bu savaşım içinde olurlar. Erkeklik zamanla kabalığa, zorbalığa ve hatta şiddete bile dönüşebilir (Adler, 2017, s. 17). Yasalar, gelenekler, kurumlar, ahlaki değerler, töreler ve özellikle de aileler, erkeğin üstün ve güçlü yönünü beslemişlerdir. "*İstediği zaman gidip istediği zaman gelen babanın gizemli yaşantısı, çocuğun ilgisini annenin yaşantısından daha çok çeker*" (Adler, 2017, s. 15). Aileler açık bir şekilde olmasa da örtük anlamda erkeğin toplumsal konumunun üstün olduğunu çocuklara hissettirirler. Babanın evdeki konumu bile erkeğin toplumsal konumlandırışında kayırıldığını göstermektedir. Nevrotikler, ikilemli bir algıya sahip olmanın yanı sıra içteki güvensizlik ve boşluk hissini doldurma isteğindedir. İstemini içsel âleminde kendini dış dünyadan soyutlayarak hayatta kalma becerisi için kullanır. Böylece yaşam içinde kendini koruyabilir. Adler (2017, s. 50) ikili karşıtlıkların- çifte kavramların- genellikle nevrotiklerde yoğun olduğunu söyler. Aşağı-yukarı, kadın-erkek gibi karşıtlıkların anlam değerlerine bakıldığında "*aşağılık duygusu"* ve *"aşağı"* kadınla*; "güçlü"* ve *"yukarı"* kavramı erkek ile karşılığını bulmaktadır. Irigaray (2006, s. 111) ise cinsiyetler arasındaki mesafeyi sosyal adalet düzeniyle sağlanacağını da düşünmektedir. Kadınların sağlıklı birer birey olması için toplumsal olarak özne konumunda kendini var kılması ile gerçekleşebilir.

Adler'e (2017, s. 19) göre, erkek egemen kültür kadının ruhunu yaralamıştır ve kadının kendisiyle barışık olmasına engel olmuştur. Kadın toplumdaki konumundan dolayı **"***aşağılık"* hissini duyumsamaktadır Kadınlar bağımsız hareket etme yetilerini çocuk yaşlarda kaybetmişlerdir. Kadınlar bundan dolayı hep korunmak ve birine yaslanma gereği duyar. Böylece kadınlar daha boyun eğici olmak zorunda kaldıkları için içsel sevinçlerini yitirmişlerdir. Toplumsal organizmanın yapısı, kadın ve erkeklerce oluşturulduğuna göre kadının rolü yetersizlik ve dar alanlarla sınırlandırılmıştır. Adler'e (2017, s. 20) göre toplum içinde kadınlara gösterilen kibar davranışlar, onlara lüks ve gösterişli bir hayat sunma çabası *"yapay ve aldatmaca bir saygı"* tanımına girmekte ve kadının *"idealize*" bir varlık olarak gelişim göstermesine

neden olmaktadır. İdealize olmuş veya mükemmel kadın algısı, erkek için artı bir değerdir çünkü bu durum erkeğin çıkarınadır.

"Sevinç yoksunu kadınlar" kavramı ise Simone de Beauvoir'in *İkinci Cinsiyet* adlı eserinde sıkça geçer. Ona göre kadınların ellerinden mutlulukları alınmıştır. Çok küçük yaşlardan itibaren aldıkları sorumluluklar, yüklenilen terbiye, bastırılan düşler kadının neşeye uzak bir hâl almasına sebep olmuştur. Kadının sevinç yoksunluğu iş bölümlenmesinde somutlanır. Ailedeki ev işlerinin bölüşümünden erkek çocuk sorumlu tutulmaz. Çok küçük yaşlardan itibaren kız çocukları ev işleri ile ilgilenirler. Beauvoir, özellikle evin büyük kızına düşen rollerde kadının ezilmişliğini, rol ve sorumluluklarla yaşamın ağırlığı altında neşesini kaybedişini geniş bir çerçevede sunar. Ailenin büyük kızı annelik görevleri yapmaya başlar. *"Böylece kız zamanından önce ciddiyet dünyasına dâhil edilir; buna karşılık bedel ödememenin mutluluğu, çocuksu kaygısızlık ondan esirgenir"* (Beauvoir, 2021b, s. 28). Çok erken yaşlardan itibaren ağır şartlarda köleleşmeye, sorumluluklar altında ezilmeye başlayan kız çocuğu kısa sürede yetişkin bir kadına dönüşür. *"Omuzlarına fazla iş yüklenmiş çocuk erkenden köleleşebilir ve sevinçten yoksun bir varoluşa mahkûm olabilir"* (Beauvoir, 2021b, s. 28). Sosyalleşme sürecinde kadınlık rolü onu belirli kalıplara hapseder ve kadınlığın kucağında bulduğu söz konusu rolü onu mutsuzluğa sürükler. Kadının bireysel ve toplumsal düzlemde özne konumuna ulaşması verdiği tepkilerin dışavurumu ile ilişkilenebilir. Aynı zamanda cinsiyetler arasındaki algısal farklılıklar kadının mutsuz ve sevinç yoksunu olmasına neden olabilir.

1.3.3. Kadınların Yabancılaşma Sorunu

Feminist görüş, kadınların yabancılaşma meselesi üzerinde durmuştur. Yabancılaşma, insanın hem kendi benliğinden hem de sosyal alanlardaki kişilerle arasında oluşturduğu mesafeden kaynaklı uzaklaşma, insanın kendi benlik *"duygusundan kopma deneyimi" olarak* tanımlanır. Hegel'in yabancılaşma kavramı üzerinde duran filozoflardan ilki olduğu belirtilir (Donovan, 2021, s. 138). Irigaray (2020, s. 11) kadınların yabancılaşmasını, kendinden uzaklaşmasını ve bilimsel sahada ayırt edici niteliklerinin tanıtımını eleştirir. Bilimsel açıdan Freud'u, felsefi alandan Nietzsche'yi cinsiyet noktasında dile getirdikleri düşüncelerinden dolayı eleştirdiği iki isim olarak öne çıkarır. Irigaray (2020, s. 114) kadınların hileci, oyuncu, yalancı ve

zaaflı gösterilmesini kadının kendisine yabancılaşmasına bağlamaktadır. Kadınların böyle niteliklerle yaşamda var olmasının bir dayatma ve zorunluluk olduğu söyler. Kadınlar en yalın hâlde bile maskelenmiştir. Maskelenme hâli kadının kendisiyle yabancılaşma süreciyle ilgilidir. Kadınların böyle bir kişilik inşa etmelerini onlara dayatılan rollerin yansımasının bir gerçekliği olarak değerlendirir. "*Kendilerini açığa vurduklarında bile aldatıcıdırlar, -dıklarında bile"* (Irigaray, 2020, s. 114). Kadına başka çıkış alanı bırakılmamıştır. Bilinci alınmış, bedeni ve yaşamı üzerinde söz hakkı olmadan yaşama tutunma çabası içinde olan birinin çaresizliğiyle kadın, kalıptan kalıba girerek yeni soluk alma yollarını bulmayı tercih etmiştir. Irigaray mitolojiden örnekler verir. Medusa'yı inceler ve onun yeni bir gözle okunması gerektiğini düşünür. Medusa'nın güzelliğinden dolayı zorla işgal edildiğini, suçlunun da yine kendisi olduğunu mitolojik bir göndermeyle açıklar. Medusa işlemediği bir suçla cezalandırılarak saçları yılan, kendisi korkunç bir canavar olarak resmedilme talihsizliğine mahkûm edilmiştir. Medusa örnekleminden hareketle kadın, kendini sevme ve kendi olma olanaksızlığı içindedir. Yabancılaşma süreci ile birlikte kadının kendisi olma şansını elinden almıştır. *"Kadın/bir kadın oyuna sadece bir kaybolmak için girer. Ve oynamasını bilmediğinden; gerçek anlamda. Kendi cinsiyetinden vazgeçer ya da gerçekten ölür. Başına gelen budur. Şöyle de yapılabilir, bu 'başına gelen'dir. Gülmemek gerekir"* (Irigaray, 2020, s. 115). Sanat dünyasında kendisine geniş yer verilen Medusa; resim, şiir, heykel gibi birçok alanda ilham kaynağı olmuştur. Saçları yılanlardan olan korkunç bir yaratık olarak resmedilmiştir. Eski kaynaklarda Medusa, sadece bir canavar olarak görülürken zaman içinde bir kadın canavar olarak betimlenir. Kendisine bakan taşa döner ve lanetlenir. Medusa'nın da arka planda bir hikâyesi vardır. Medusa önceleri çok güzeldir ve Athena'nın tapınağında yaşamaktadır. Athena'nın kocasının tecavüze uğrar ve Athena tarafından elinden güzelliği alınarak lanetlenir. Medusa eril söylemde olumsuz olarak resmedilen bir karakterken feminist düşüncede ise "*kadının öfkesini ve gücünü"* sembolize eden önemli bir metafor olarak kullanılır. *"Kadın şairler Medusa'nın yılan saçlarında ve insanı taşa çeviren gözlerinde kadınların maruz kaldığı trajediyi görmüşlerdir"* (Kef, 2018, s. 35-36). Kadının özne olması bağımsızlığıyla ilgilidir. Oysaki toplumsal kulvarda ve tarih sayfalarında kadın sınırlanmış ve sınırlandırılmıştır.

1.3.4. Cinsiyet Algısı ve Yoksulluk

Toplumsal ve bireysel yaşamda cinsiyet algısı, çok kapsamlı ve çok boyutlu bir anlam taşımaktadır. Bireyin cinsiyeti sosyal yaşamdaki konumunu; rol, görev ve beklentilerini belirleyebilmektedir. Kadın veya erkek olmak, kişinin benlik algısını toplumsal alanlarda etkileyebilmektedir. Yaşam içinde insanın kendini içinde var ettiği konumu algılarıyla ilgilidir. Algılar da kişinin benlik penceresiyle bağlantılıdır. Benlik; aynı zamanda göreli tutumlarımız, dünyaya kendi açımızdan baktığımız gözlüklerimizdir. Benlik psikoloji ve sosyolojinin önemli terimlerinden biridir. *"'Ben'i 'diğeri'nden veya 'diğerleri'nden ayıran her tür özellik ve süreç"* (Dökmen, 2021, s. 169) olarak tarif edilir. Cinsiyet algısında kadınlık ve erkeklik rolleri benliğe tesirlerinden de görülebilmektedir. Virginia Woolf (2020) benlik algısı ile ekonomik süreçleri doğru orantılı olarak değerlendirir. Kadının yoksullaşması ve nüfuz sahibi olmamasının kadında düşük benlik algısını oluşturduğu vurgusuna yer verir. *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde kadının üretebilmesi için iyi bir statü ve paraya sahip olması gerektiğini söyler.

İktisadi şartların cinsiyet algısında önemli gösterge olarak görüldüğünü düşünen feminist teoriye göre kadın ve erkek yaşamda hiçbir şekilde *"eşit"* olanaklara sahip olmamıştır. Simone de Beauvoir (2021a, s. 31) erkeklerin kadınlara göre her zaman daha önde, daha zengin ve daha avantajlı olduğunu bildirir. Ekonomik koşullar açısından kadın ile erkeğin *"neredeyse iki kast oluşturdu*"ğu, sanayi ve siyaset gibi alanlarda nicel olarak da cinsiyet dağılımı açısından anlamlı bir fark olduğu belirtir. Bunu erkeğin sahip olduğu *"somut bir güç"* olarak tanımlayarak kadının da daha *"soyut haklar"* ile tanımlandığı üzerine çeşitli görüşlerini ortaya koyar. Cinsiyet düşüncesinin temellerinin *"efendi-köle"* diyalektiği açısından irdeleyerek ekonomik gücün, iktidarı yani *"efendi"* olanın erkek olduğunu vurgusuna yer verir.

Cinsiyetler açısından kadınların her zaman daha yoksul oldukları görüşü feminist düşüncede irdelenmiştir. Ekonomik şartların, servetin, varlıklı ailenin üyesi olmak zihinsel süreçlerin gelişmesinin önemli temelleridir. Parasızlık ve yoksulluk da düşünsel alanı olumsuzlar. Cinsiyetler açısından bakıldığında kadınlar yoksuldur, annelerinden kızlarına bir servet kalmaz. Oysa erkeklerin babalarından kalan mirasları vardır ve ona ayrılan kaynaklarla erkek düşünsel gücünü besleme şansını yakalayabilir. Woolf'a (2020, s. 28) göre insanın beyinsel gelişmişliği para ile ilişkili ise erkekler bir taraf

olarak *"güvenlik ve refah içinde*", diğer tarafta ise kadınlar "*yoksulluk ve emniyetsizlik"* içinde yaşamaktadır. Kadınlar, ekonomik açıdan erkeklere bağımlıdır çoğunlukla. Erkekler de kadına bakmakla yükümlü görür kendisini. Böylece erkek kamusal alanda parasını aktif olarak kazanan özne olarak konumlanırken kadınlar evde çocuk ve yemek işleriyle ilgilenirler. Baba veya kocasının kazandığı paranın miktarına bağlı olarak yaşarlar. Kadının ekonomik özgürlüğünü savunan Woolf'un (2020, s. 47) düşüncesine göre para rahatlık, özgürlük, güç ve özgüven verir. Ayrıca Woolf (2020, s. 27) kadınların yoksulluk betimini nedenselleştirir ve söz konusu durumu kadınların para kazanmayı kocalarına bırakmalarına bağlar.

Kadınların içinde yaşadıkları sosyal ve iktisadi durum onların durumlarına ilişkin çeşitli algılamalar yaratmaktadır. Ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan gelişmiş bir kadının kendi kadınlık algısı ve genel anlamda cinsiyet açısından bakışı farklılaşmanın ötesinde aynı zamanda eleştirel ve sorgulayıcı olmaktadır. Juliet Mitchell, cinsiyet meselesine yönelik algılarda kadının iktisadi yazgısını mercek altına alır. Oydaşma (genel görüş birliği) kavramı etrafında konuyu açılımlar. Genel görüş birliğinin cinsiyet algısına etkisini sınıfsal ve ekonomik açıdan irdeler. Kadınların ezilmişliğinde ortak görüşlerin ve tutumların olduğu vurgusuna yer verir. Ona göre kadının cinsiyete dayalı *"doğal"* veya "*kültürel inşa"* olup olmadığı kadının mevcut konumuyla ilgilidir. Şöyle bir örnekle meseleye açıklık getirir: *"On beş çocuklu bir yerli kadının durumunu 'doğal' ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak algılar; 'ev ekonomisinden doktora hazırlamakta olan, üniversite mezunu bir kız ise hiç değilse, 'Peki, ama neden?' diye bir soru sorma durumundadır"* (Mitchell, 2021, s. 39). Mitchell kadın hareketinin kaynağını da orta sınıf kadınlarına dayandırır. Dolayısıyla iktisadi vaziyet cinsiyet kavramının kapsamında anlamlı bir gösterge olarak düşünülmektedir.

Feminizmin ilk düşünürleri kadına yönelik fırsat eşitliğine odaklanırlar. Kadınların eğitimli olması onların sorunlarının çözümünde en temel etken olarak görürler. Mary Wollstonecraft (2019, s. 134) özellikle toplumsal açıdan kadının aşağı konumunda kalmasına temel sebep olarak kadının eğitimsizliğini görür. Kısıtlı bir eğitim, romantik hayalci bir düşünsel bağlama yol açabilir ve kadınlar eğitimleri az olduğu için daha duygusaldırlar. Roman okumak, kadınları duygusal ve romantik yapar. Oysaki duygusallığı *"romantik bir akıl sapması"* olarak değerlendiren Wollstonecraft (2019, s. 138-139) kadınların roman okumaması gerektiğini düşünür.

Kadın ve erkeğin kategorilendirilmesinde ve düşük statülü iş alanlarının kadınların konumlanması ataerkil bir düşünce sisteminin sonuçları olarak tezahür edilmektedir. Kadının bağımsız bir birey olarak tanımlanması eğitim olanaklarının gelişmesiyle ilişkilidir. Özbay'a (2019, s. 80) göre kadının eğitimli olması aynı zamanda ekonomik faaliyetler içinde yer alması ve "*kadının toplumdaki yerini yükseltici bir işlev*"selliğe ulaşacaktır. Dolayısıyla eğitim, cinsiyetler açısından yaşamsal olanakların elverişliliğine ulaşma noktasında kadınlar için oldukça önemli bir kavram olarak görülmektedir. Bilhassa kadının sosyal konumunu yükseltecek ve ekonomik özgürlüğünü sağlayacağı düşünülmektedir. Böylelikle cinsiyet bağlamında kadının ve erkeğin sahip olduğu eğitim seviyesi onun toplumsal konumu açısından oldukça belirleyici bir kıstas oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle eğitim cinsiyetler arasındaki eşitliğin sağlanmasında önemli bir etmen olarak görülmektedir. Kadının ekonomik süreçlere katılımının da cinsiyet eşitliğinde önemli bir parametre olduğu düşünülmektedir.

1.3.5.Ev İçi Emek Tartışması

Feminist teoride, kadınların toplumsal cinsiyet algısı bağlamında yaptıkları işlerin ve verdikleri emeklerin önemsenmemesi söz konusudur. Ev içi emek tartışmasını ilk olarak başlatan "*Kadınların Kurtuluşunun Ekonomi Politiği"* adlı eserini 1969'da çıkaran Margaret Benston olduğu söylenmekte ve eserde kadının ev işlerinde verdikleri emeğinin ücretlendirilmediği gibi ciddiye de alınmadığından bahsedilmektedir (Donovan, 2021, s. 151). Bağlam itibarıyla *"cinsiyete dayalı iş bölümü"* kavramına göre cinsiyet açısından toplumda çeşitli iş bölümlemeleri vardır. Oluşturulan bu toplumsal biçimlendirmeye de *"cinsiyete dayalı iş bölümü"* denilmektedir (Mathieu, 2015, s. 87). Cinsiyete dayalı iş bölümünde kadınların payına ev işleri düşmektedir ve kadınlar böylelikle çok eskilerden beri süregelen bir anlayışla ev işleri ile özdeşleştirilmektedir. Feminist görüş içerisinde yer alan düşünce *"ev ve ev işleri, kadınlarla erkekler arasında farkın yaratıldığı yer"* olarak tanımlanır (Bora, 2021, s. 63). Yaşam içinde yapılan işler, görevler ve sorumlulukların *"kadın işi"* veya "*erkek işi"* olarak nitelendirilmesi, ayrıştırılması ve bölümlendirilmesi cinsiyetlendirilmiştir. Ancak toplumsal pratikte ve düşüncede bu cinsiyetlendirme erkeğin lehine sonuçlar

almıştır. Sancar'a (2020, s. 24) göre modern toplumların emek anlayışının da aynı zamanda cinsiyetlendirilmesi söz konusudur.

"*Hanedeki ücretsiz ev-içi emek kadınların fedakârlık ve sevgi ile yaptıkları işlere dayanır; karşılığında evlilik, kocanın geçim sağlama sorumluluğu ve duygusal takdir kazanır. Fabrikadaki endüstriyel makinenin işleyişi ise erkek-kas gücünü kullanır; karşılığında erkeğe para, kendine bağımlı bir kadın ve aile yaşamı, toplumsal hoşgörü ve ayrıcalıklar sunar. Ev kadını kendi adına sosyal güvenlik haklarından bile mahrumken, erkekler bunlara ilaveten, para kazanıyor olmanın getirdiği serbestlikten de yararlanırlar*" (Sancar, 2020, s. 24).

Mathieu'ya (2015, s. 88) göre iş bölümü genellikle kadınlarla erkekler arasında sözlü normlar neticesinde belirlenmiştir. Buna göre kadınlar ve erkekler sahip olduğu cinsiyete göre çeşitli alanlarda yer almışlardır. Sosyal ve tarihî süreçlere göre değişmekle beraber erkek, politika ve askerî alan gibi daha çok kamuya mahsus işlerle özdeşleştirilmiştir. Toplumsal rollere göre bu işler erkeklerin daha yüksek düzeyde çeşitli işleri ele almalarına imkân sağlamıştır.

Kadınlar ise ev içinde çalışmaktadır. Kadınlar çok küçük yaşlardan itibaren ev işlerinin sorumluluğunu üstlenir. Ev işleri yapmak kadının toplumsal bir rolü olarak algılanır. Yaşı, konumu, mesleği ne olursa olsun kadınlar ev işlerini yapmak, odaların tozunu almak, banyo ve tuvaletleri yıkamak, çocuklarına bakmak, yemek yapmak, ütü yapmak, çamaşırları yıkamak gibi bitmeyen işleri yapmaya mahkûm kalmışlardır. Zeynep Y. Dökmen, cinsiyetler arasındaki iş bölümünü geniş bir yelpazeden analiz ederek 21. yüzyıl olanaklarının cinsiyetlere dönük *"ev işi"* algısını çok da değiştirmediğinden bahseder. Ona göre teknolojinin olanakları, ev işlerini büyük oranda kolaylaştırdığı bir gerçektir. Ancak tüketim çağının şartlarından dolayı ev işi yükü kadınlar açısından pek de azalmışa benzemiyor. *"Ancak bugün çalışan kadınlar bile hâlâ ev işlerinin tek sorumlusu olarak algılanıyor"* (Dökmen, 2021, s. 196). 21. yüzyılda artan teknolojik aletler bile kadının kullanması gereken araçlar olarak düşünülmektedir. Elektrik süpürgesini kullanmak, bulaşık makinesini çalıştırmak, çamaşır makinesindeki kıyafetleri kuruması için sermek, kuruyan kıyafetlerin katlanıp dolaplara yerleştirilmesi gibi tüm yükümlülüklere kadın sahip olmuştur. Çalışan kadınların da ev işleri ile ilgili oluşan algı ağının içinde olduklarını da belirtir. Dolayısıyla şartlar ve zaman değişse de ev işleri genellikle kadının birincil görevi olarak algılanır ve kadının kendisi de bu işin sorumluluğunu kendisinde görür.

Kadınlar özel alanda, erkeklere ise kamusal alanda temsil edildiğini tarihsel süreçler göstermektedir. Ersöz'e (2015, s. 89) göre bilhassa kadınlar özel alan olarak ev, ev işi gibi kavramlarla temsil edildiği düşüncesi ile kalıplaşırken toplumsal anlamda dışarıda bırakılmışlardır. Dolayısıyla erkekler kamusal alan ile kadınlar ise özel alan ile temsil edilerek cinsiyetler arasında mekânlar da ayrıştırılmıştır. Mekânın cinsiyet kavramıyla farklı konumlandırılması ev işlerinin de cinsiyete göre anlam kazanmasına neden olmuştur.

Ev işleri mevzusunda kadınlar yardım edilen olarak nesneleştirilirken erkekler yardımcı olan olarak özneleştirilir (Dökmen, 2021, s. 169). Ev işleri ve ev içi sorumluluklarda bile erkek, eşine yardım etmektedir. *"Yardım etmek"* veya *"yardım edilen olmak"* sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle çalışan kadınlar arasında şu konuşmalar sıkça geçer: *"Eşim ev işine yardım eder"* ve "*Eşim ev işine yardım etmez ama çocuklarla ilgilenir."* Çalışan kadın ve erkeğin aynı ev içinde yaşamalarına rağmen kadına yardım eden bir *"erkeklik"* algısı, evin ve ev işlerinin tamamen kadınla birlikte algılanmasına bağlanır.

Kadınlar ergenlik çağlarında bile erkekler karşısında olumsuz bir konuma sahiptir. Hiçbir zaman başarı için cesaretlendirilmezler. Toplumsal algıya bağlı olarak kadınlar ev işleri ile kuşatılmıştır. Kadın ev işini kendi planlayabilir veya denetleyebilir ancak sonsuz tekrarı olan ev işleri ile kadına mecburen dayatılan bir hâl alır. Dolayısıyla ev işleri bir açıdan kadına zaman olarak özgürlük alanı sunarken sürekliliği ile kadını baskı altına almaktadır (Donovan, 2021, s. 156-157). İş sahibi bile olsa kadın, kadın olmanın getirdiği sorumluluklardan men değildir. Ev işleri ve ev içi emeğin sorumlusu kadın olarak algılanmaktadır. Evi çekip çevirmekle yükümlü olduğu düşüncesi kadının da içselleştirdiği bir durumdur.

Ev işlerinin kadın açısından çeşitli değerlendirmeleri var: Ev işleri ve ev içindeki emek konusunun özünde erkeklik ve kadınlık gibi toplumsal konum algısı vardır. Ev işlerinin sorumluluğu Avrupa da dâhil olmak üzere kadına yüklenilmiştir. Erkekler kendi konfor alanında çıkmaya ve ev işleri gibi kendilerince gereksiz ve basit olan işlerle meşgul olmaya pek niyetli gibi değiller düşüncesi Dökmen tarafından söylenmektedir. *"Erkeğin başarılı olduğu ev işi zor ve önemli olarak, kadının başarılı olduğu ev işi ise kolay ve önemsiz olarak algılanır ve erkeğin ev işinde başarılı, kadının ise başarısız olmasının kendisini kötü hissetmesine neden olacağı düşünülür"* (Dökmen,

2021, s. 196). Toplumsal yaşam erkeğe çeşitli güç rollerini atfeder ve erkeğin bu sınırlar dışına çıkıp güçsüzlük göstermesini hoş karşılamaz. Dökmen (2021, s. 223) sosyal yaşamın cinsiyetleri ayrıştığı bir niteliği olarak ev işleri anlamsal açıdan kadına dönük olumsuz algısını da ortaya koymaktadır.

> *"Erkeğe göre o kadar değersiz ve hiyerarşide aşağıdır ki, toplum tarafından erkeğe değil, kadına uygun görülen etkinlikler, özellikler ve davranışlar da değersiz ve aşağı bulunur. Erkeğin kadınsı olması, kadın gibi algılanması, değerinin düşmesine neden olur. Bu nedenle ağlamak, duygulanmak, sıkıntısını dile getirmek, hatta ev işleriyle meşgul olmak erkeğin kaçınması gereken durumlar olarak algılanır"* (Dökmen, 2021, s. 223).

Erkeklerin ev işleri ile ilgili tutumu tamamen toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgilidir. Feminist literatürde kadının ev işleriyle birlikte algılanması onun zihinsel ve entelektüel donanımını da etkilediği düşüncesi söz konusudur. Kadınlar zihinsel açıdan yeterince eğitim alamadıkları için zekâları ve düşünme biçimleri bir bütünlük kazanmamıştır. Kadınlar ev işlerini yapmaya ve evde yaşamaya mahkûm edilmişlerdir. Mary Wollstonecraft (2019, s. 54) kadınları gerçeği atlayan varlıklar olarak nitelendirir. Tüm bunların sebebi, kadının eğitimsiz oluşu ve ev işlerine sürekli bağlanmasıdır. Kadınlar böylece düşünsel alanda eleştirel olarak gelişemedikleri için hayat onları *"anlamsız bir tekrar*"la sınar. Bu tekrarın adı *"hiç bitmeyen ev işleri*"dir. "*Dün yaptıklarını bugün de yaparlar, çünkü bugün yaptıklarını dün de yapmışlardır"* diyen Mary Wollstonecraft akılcılığı esas alarak kadınların ev işlerini sürekli yapmaktan dolayı bilişsel alanlardan beslenemediklerini ifade eder (Donovan, 2021, s. 38). Kadının sürekli olarak ev işlerini yapması ve bu işlerin kadının zihinsel dünyasında yaratıcı bir ufuk açmaması onun düşünme sürecine ket vurmuştur. Ev işlerini sürekli yapan kadınların yaptıkları iş yeterince değer görmemiş ve onun yaşam boyu *"görev"*i olarak düşünülmüştür. Kadınlar ev içindeki emeklerinden dolayı var sayılmamışlardır. Simone de Beauvoir (2021b, s. 171) ise *İkinci Cinsiyet* eserinde ev işlerinin cinsiyetler açısından anlamını değerlendirir. Ona göre ev işleri kadının erkeklere ve çocuklara karşılıksız hizmetidir, anonimdir ve kadını bireysellikten uzaklaştırır. Ev içi emek ya da ev işlerinin karşılıksız yapılması ve aynı zamanda önemsiz görülmesi toplumsal cinsiyet algılarıyla ilgili olduğu düşüncesini öne çıkarmıştır.

1.3.6.Cinsiyet Algısında Özel Alan / Ev

Toplumsal cinsiyet algısı mekânlarda da yansımasını bulur. Kadının ve erkeğin konumlandıkları mekânlar cinsiyet düzenindeki algıyla bağlantılı olarak belirir. Bilhassa özel alan ve kamusal alan düşüncesi feminist anlayışta mercek altına alınır. Berktay (2018, s. 38-39) cinsiyet olgusu açısından *"kamusal/özel alan ayrımı"*na değinir ve eski Yunanlılarda "*polis(kamusal alan), ile oikos(hane)"* kavramlarıyla birlikte erkeklerin kamusal alanla kadınların ise özel alanla algısal düzlemde özdeşleştirildiğini belirtir.

Feminist düşünceye göre kadın için *"ev"* bir rahatlama, dinlenme yeri değildir. Kadınlar evde birçok iş yapmaktadır ve evi erkeğin rahatlayacağı bir mekâna dönüştürme çabası içindedirler. Ayrıca *"ev kadınları"* maddi şartları ve geldikleri sınıf ne olursa olsun toplumdan yalıtılmış bir hâlde yaşarlar. Bell Hooks'a göre *"Evdeki tüm zamanlarını diğerlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya harcadıkları zaman ev, kadınlar için bir çalışma alanıdır; rahatladıkları, konfor ve huzur buldukları bir yer değil"* (Hooks, 2016, s. 67). Kadınlar özel alanla, erkekler de kamusal alanla özdeşleştirilmiştir. Söz konusu düşünce feministler tarafından irdelenmiştir. Ancak kadınlar sadece eve kapanmamıştır. Evin de içinde daha dar bir alanla birlikte düşünülmüştür. Şeker'e (2020, s. 59) göre kadınlar için evin anlamı aynı zamanda mutfaktır. Kadınlar evde mutfak gibi belirli sınırlılıklar içinde yerleştirilir. Kadın mutfaktadır ve mutfak onların kendini özgür hissettiği tek alan olarak belirlenmiştir. Bunun sebebi de kadınların mutfak işleriyle özdeş tutulmalarından kaynaklıdır.

Ev işleri cinsiyet algısında *"kadın işi"* olarak tanımlanır. Kadınlar eve ücret karşılığı bir çalışan tuttuğu vakit bile algı değişmez. Ev işi kadınlar ve erkekler açısından farklı anlamlar içerir. Toplumsal algı, ev işini kadına yüklemiştir. Şartlar ve çağlar değişse bile ev işinin kadının omuzlarında kalması algının sürekliliği ve değişmezliği ile ilgilidir. Ev işi eksiksiz ve günlük yapıldığında bile belli bir değer algısı yaratamamaktadır. Ev işleri anneler ve evin diğer kadın bireyleri tarafından gönüllülük içeren bir mevzu olarak düşünülür. Her gün yapılan ve hiç bitmeyen ev işlerinin kadınların fedakârlık, özveri ve yaşamsal olanaklarında yapılan ve yapıldığında karşılık/ücret beklenmeyen bir *"sevgi"* işi olarak görülmesine neden olur.

> "*Ev işinin düşük statüsü – ister ev kadını ister hizmetli tarafından yerine getirilsin – bu işlerin fiziksel, ekonomik ve ideolojik görünmezliğine neden olur. Evde yapılan işler ya*

> *elle tutulur, somut sonuçlara yol açmaz, ya da çabuk çok çabuk tüketilirler; özel alanda gerçekleştirilirler, kar getirmezler, yalnızca kullanım değeri üretirler"* (Bora, 2021, s. 10).

Feminist görüş kadının ev işlerinin düşük statülü olmasının yanı sıra bir karşılığının olmamasını da eleştirir. Ev işlerinin karşılıksız bir mahiyet taşıması kadının emeğinin görünmemesine hatta kadının emek açısından sömürülmesine yol açmaktadır.

Kadının ev işi yapması feminist literatürde *"kadının görünmeyen emeği"* ile kavramsallaştırılmıştır. Ev veya iş işi kadının kültürden ziyade doğaya, kamusal alandan ziyade özel alana, bireyselliği yerine toplumsallığını öteleyen bir durumdur düşüncesi öne çıkarılır. *"Kadınların doğaya daha yakın olduğu varsayımı, onlara kültür (toplum) ile doğa arasındaki sınırı belirleme işlevi de verdi: Temizleyerek, düzenleyerek, düzeni koruyarak…"* (Bora, 2021, s. 61). Kadının sosyal alanda evle algılanması, onun eve karşı hizmet anlayışını değiştirmiştir. Sürekli temizlemek ve evin düzenini sağlamak kadınlar için sürekli ve devinimi olan bir harekete dönüşmüştür. Aynı işi defalarca yapmak onun toplumdan iyice kopmasına ve eve daha çok bağlanmasına neden olmaktadır.

Ev işleri, kadınlar açısından karşılıksız yapılan ve ücretlendirilmeyen bir çalışma sistemidir. Karşılıksız verilen emek, kadın için zaman ve ekonomi kaybına yol açar. *"Dolayısıyla, cinsiyet ilişkileri birer sömürü ilişkisi olarak nitelenir"* (Bora, 2021, s. 51). Tüm kadınlar ev işini yaparlar mı? Her kadın ev işine yeterince özen gösterir mi? Tüm kadınlar ev işlerine karşı eşit düzeyde bir sorumluluk hissi taşımaz. Adler (2017, s. 21-22) kadının ev işiyle arasının iyi olmamasını *"geleneksel kadın rolünü kabullenmeyiş"* olarak değerlendirir. Kadınların verili rollerine karşı itirazları erkeklerin toplum içindeki üst konumlarına daha da sıkıca sarılmalarına neden olmaktadır. Bu durum *"cinsler arasındaki çatışmayı"* derinleştirmektedir (Adler, 2017, s. 28-29). Adler sürekli evi temizleyen ve aşırı titiz kadınların ev ile ilgili farklı tutumları olabileceğini söylemektedir. *"Yıkama saplantısı"* içinde olan kadınlar *"kadın rolüyle savaşırlar ve bir tür seçkincilikte kendileri kadar yıkama meraklısı olmayanlara tepeden bakarlar. Bu çabaların bilinçdışı hedefi, evi yıkmaktır"* (Adler, 2017, s. 28). Kadınların toplumsal bir inşanın sonucu olarak kendini içinde bulduğu kadınlık rolünden dolayı benimseyemediği durumlarda, ev ve ev işi ile ilişkisi farklılaşmaktadır.

1.3.7. Annelik ve Anne-Kız İletişiminde Görünümler

Annelik, kadın hareketinin ve feminist teorinin önemli tartışma konularından biridir. Her kadının evlilik ve anneliğe bakışı farklıdır. Farklı bakış açıları tarihsel, sosyolojik, ekonomik ve psikolojik nedenlere bağlı olarak değişmektedir. Tek bir kadın tanımı yapılamadığı gibi tek bir annelik ve evliliğe dair çözüm ve pratikler de yoktur. Annelik, parmak izleri gibidir. Her kadının deneyimi, olaylara bakışı, yapısı ve çocuk eğitimi karşısındaki tutumu birbirinden ayrıdır. Mary Wollstonecraft'a (2019, s. 90) göre kadınların iyi bir anne olması eğitimli olmalarıyla ilgilidir. Kadınlar hem kendilerini hem de çocuklarını eğitmelidir.

Feminist görüş, ebeveynlik konusunun hem anne hem de baba tarafından yerine getirilmesi gerektiğini dile getirir. Toplumsal açıdan çocuklarla ilgili tüm durumların anneye bırakılması gerekmez. Hooks'a (2016, s. 103) göre annelik tam zamanlı bir ebeveynlik olarak görülmemelidir. Özellikle ebeveyn olarak her iki cinsin sorumlulukları vardır. Erkeklerin bu rollerin kapsamı alanı dışında bırakılması, kadına dair bir cinsiyetçilik çeşidi olarak değerlendirilmektedir.

Simone de Beauvoir (2021b, s. 26) annelik içgüdüsünün dahi toplumsal rol ve tutumun yaratımından kaynaklı olduğunu düşünür. Çocuğun bakımının ve ev işlerinin anneye düşmesi ile oluşan algı, kadınların çocukluk çağındaki gözlemlerini içselleştirmesiyle alakalandırır. Irigaray (2020, s. 119) ise annelik ve doğurganlığın kadının özgür iradesine bırakılması gerektiğini düşünür. Erkek; kadını sadece doğuran, çocuk dünyaya getiren bir varlık olarak sınırlandırmamalıdır. Doğurmak veya doğurmamak, kadının arzusuna bırakılmalıdır. Irigaray (2006, s. 140) erkek egemen anlayışın, kadını sadece anneliğe indirgemesini eleştirir. Kadın sadece bir anne değil insan olarak da konumlanmalı, kendi hayatının öznesi olmalıdır düşüncesini taşır.

Badinter'e (2020, s. 20) göre anne olma düşüncesinin nedenleri normatif ve hissidir. Kadınların pek de seçenekleri kalmamıştır. Badinter kadınlık konumunu teknolojinin ilerlediği şartlar içinde annelik açısından irdeler. Ona (Badinter, 2020, s. 11-12) göre anneliğin değeri ve öneminin öne çıkarılmasında yaşanan ekonomik nedenler ve işsizlik sorunudur. Kadınlar kendilerini daha iyi hissedebilecek bir alan olarak düşük ücretlerle çalışmak yerine anneliğe yöneldiler. Kadının işinden ayrılıp eve dönüş/kapanış süreci tıp dünyasının ve psikologların anneliğe dair çok yoğun

duyarlılıklar oluşturmasıyla da bağlantılıdır. Dolayısıyla kadınlar annelik ve ev işi rollerini yerine getirmek zorunda kaldılar düşüncesini ifade eder.

Kadınların annelik rolü, toplumsal anlamda eşler arasındaki eşitsizliği ve kadının sorumluluklarını artırdığı feministlerce söylenmektedir. Kadınlar için evlilik ve aile sadece ev ve ev işleri yönünden çokça sorumluk alması ile değil aynı zamanda iş ve kariyer basamaklarında yükselmeleri açısından da dezavantajlıdır. Erkekler baba olduğunda iş ve mesleki anlamda daha profesyonel olur ve çeşitli kademelerde yükselebilirler. Ev işleri ile fazla zaman harcamaz ve ev erkekler için tam bir konfor alanı olur (Badinter, 2020, s. 24). Kadın toplumda kendini farklı alanlarda var kılmak isteyebilir. Oysaki kadınlara sadece çocuk yetiştirme işini vermek, onların çeşitli depresyonlu hâllerine veya çeşitli sorunların içine koymak olabileceği düşüncesi öne çıkar. Bu durum çocuklar açısından da olumsuzluklar barındırır (Mitchell, 2021, s. 206). Serpil Sancar, annelik kavramı üzerinde toplumsal anlamlarının tamamen gönüllülüğe dayandırılması hususuna değinir. Modern yaşamla beraber kadınlara çeşitli roller verilmiştir. Buna göre kadınların anne olarak çocuklarını büyütmek ve yetiştirmek gibi sorumluluğunun kişisel bir mesele gibi ele alınması ve kadına fedakâr olması gerektiği üzerinden mesajların verilmesi söz konusudur.

> *“Modern toplumun siyasal kararları vatandaşların görüşlerine göre şekillenir; kadın olmanın, çocuk yetiştirmek ne tür vatandaşlığa tekabül ettiği ise belirsizdir; çocuk yetiştirmenin karşılığı toplumsal değil kişiseldir. Çocuk yetiştiren kadınlara toplumun herhangi bir borçluluk duyması gerekmez; ücret, emeklilik, temsil vs. gibi ‘hak’ların konusu olmayan bir toplumsal görevdir annelik”* (Sancar, 2020a, s. 24-25).

Sancar *“anne”*lik kavramını tamamen *“ideolojik”* ve *“toplumsal”* olarak değerlendirir. Ayrıca kadın olmanın sadece annelikle anlamlandırılmasını cinsiyet algılarının bir neticesi olarak görür.

Annelik dışında anne-kız ilişkisi de cinsiyet algısında irdelenen bir konudur. Feminist anlayışa göre kadının yazgısı erkeğe hizmet ve onun sahip olduklarına hiçbir zaman sahip olamayacağını kabullenmesiyle ilgilidir. Kadınlar genç kızken kendini geleceğinden ve yaşamından sorumlu görmemeye başlar. Beauvoir, anne-kız arasındaki gerilimi annenin kendini güçsüz görmesi ve kızının güçlü olmasına tahammül edememesi olarak nedenselleştirir. *“Bunların dışında anne için kızı, karşısında kendini egemen özne olarak olumlamaya can attığı nesnedir”* (Beauvoir, 2021b, s. 36). Böylece

kız çocuklarının özne olma ve kendini var kılma çabaları anneleri ile kötü ve olumsuz bir iletişimin tezahürü olur.

Kız çocukları büyüdükçe güçlenmeye başlar. Annenin güç zayıflaması, kız çocuğunun gücünü artırması ilişkilerinde yeniden bir denge kaybına yol açar. Anneler ve kızları tekrardan iletişim açısından belli bir oranda tutunamamaktadırlar. Kız çocuğu zamanla anneye isyan eder. Anne ve kızının sürekli anlaşmazlık içinde oldukları düşüncesi beraberinde gelişir. Kız çocuğu, zamanla annenin kurduğu tahakküme isyan etmeye başlar ve anne, kızının nazarındaki itibarını kaybetmeye başladıkça kızının isyan hâli yoğunlaşır. Annenin güçsüz duruşu, kızının ona karşı davranışlarındaki şiddeti de artırmaktadır. Kız çocukları annelerine karşı duruşla bir çeşit bağımsızlık arzusundadır. *“Bekleyen, katlanan, şikâyet eden, ağlayan, olay yaratan kişi olarak görünür anne ve gündelik yaşamın gerçekliği içinde bu sevimsiz rolü hiçbir şekilde onun yüceltilmesini sağlamaz; bir kurban olarak hor görülür, bir cadaloz olarak ondan nefret edilir”* (Beauvoir, 2021b, s. 37). Zamanla kız çocuğu özgür birey olarak gördüğü kadınları kendine örnek alır. Kız çocukları ile anneleri arasındaki mesafe uzar ve iletişim kanalları tıkanmaya başlar.

Kadının özgürlüğünü kıran bir unsur olarak anneler ve onların kız çocuklarına yönelik tutumlarıdır. Simone De Beauvoir’a (2021b, s. 70-71) göre anne kızının eğitim ve entelektüel açıdan gelişmişliğini kıskanır. Kızı geliştikçe bağımsızlığa sahip olacak ve kendisini yaşama imkânını bulacaktır. Böylece anne; kızını sürekli denetler, eve geliş gidiş saatlerini kontrol eder. Anne, özünde kızının özgürlüğe yelken açmasına mânidir. Dolayısıyla kadınlar, kadınları kendisi gibi bir yazgıya mahkûm eder. Bu durumun tezahürü ve kaynaklarından biri de annenin kızına yaklaşım yönüdür. Anne-kız ilişkisinin olumsuz olması, kadınların gelişmişliklerinin önünde bir engeldir.

1.3.8. Kadın, Beden ve Güzellik Algısı

Beden, çok eski tarihlerde düşünce alanında konuşulan, üzerinde tartışılan bir kavramdır. Beden kavramsal olarak içinde bulunduğu zamanın ruhunda ve kültürün bağlamında ele alınabilmekte ve yeniden çeşitli anlamlar üretebilmektedir. Beden algısı, dönemden döneme tarihin seyri içinde değişebildiği gibi kültürden kültüre farklı anlamlar içermektedir. Dolayısıyla beden cinsiyet algısı açısından bir kimlik olarak ele alınabilmekte, bedenle ilgili algılar yeniden biçimlenebilmektedir. Bedene yüklenen

anlamlar bedenin görünümü ile ilgili meseleleri de gündemleştirebilmektedir. Bedenin nasıl bir imajla ortaya çıktığı, estetize olabilecek özellikleri bilhassa kitle iletişim olanaklarının yoğunlaştığı 2000 sonrasında çok fazla üzerinde zaman ve kaynak aktarılan mevzular olarak düşünülmektedir.

Perhiz, spor ve estetik operasyonlar bilhassa 2000'li yıllarla birlikte popülaritesini artırmakla kalmamış, aynı zamanda beden kavramının çağdaş yaşamdaki görüntü/imaj ile ilgisini de çarpıcı bir değişimle biçimlendirmiştir. Uygar toplumlar, beden konusunu önemli bir mesele olarak görür. "*Beden, benlik algısının, kişiliğin ve kimliğin çok önemli bir parçasıdır"* (Bayhan, 2012, s. 146). Kadınlar ise kendi bedenlerini çoğu kez yok sayarlar. Simone de Beauvoir, kadın ve beden algısı açısından çeşitli düşünceler ifade etmiştir. Ona (Beauvoir, 2021b, s. 47) göre kadınlar bedenlerine karşı yabancılaşmışlardır. Bedenlerine karşı bu yabancılaşma çok erken yaşlarda başlar. Kız çocuklarının bedenlerinin nesneleştirilmesine küçük yaşlardan itibaren maruz kaldıklarını düşünür. Ergenlikle vücutlarının görünümlerinin değişmesi ve dışarıdan fark edilecek derecede görünürlük kazanması onların utanç hissetmesine neden olur. Görünmez olmak isterler. Toplumsal yaşam içinde beden üzerinden yapılan yorumlar ve özellikle görülme, fark edilme durumu umutsuz bir vaziyet alır.

Toplumsal algı üzerinden kritik yapan Irigaray (2020, s. 107) kadının sadece *"dişilik"* kavramıyla açıklanamayacağını düşünür. Kadın toplumsal kurgulardan dolayı bölünmüş bir beden ve zihin algısına sahiptir. Irigaray, kadının bedeni üzerinden kimliğinin oluşturulmasından dolayı kadının kendi kimliğiyle aidiyet sorunu yaşadığını düşünür. *"Bedenim sizin sınırlarla bölünmüş halde. Sizin… Yüklediğiniz özel aidiyetlerle. Kim kime aittir?- diye bağırıyor şu ya da bu pay"* (Irigaray, 2020, s. 10). Kadının bedensel algısı toplumsal olarak nitelenmektedir. Oysaki kadın sadece görünümden ibaret değildir. Kadınlar kendi varoluşsal süreçlerini tamamlamadan yaşamları kurgulandığı için mevcut algı dizgesinde yer almaya mahkûm edilmişlerdir.

2000 sonrasında sosyal medyanın kullanılması ile birlikte kitle iletişim araçlarının görsellikle ilgili yoğunluğu, kadın bedeni üzerinde artırılmıştır. Bilhassa fit ve zayıf bir görünüm arzulayan kadınlar modern yaşamın olanaklarında daha çok ezilmektedir. Sürekli güzel ve bakımlı olmak, onların ruhsal kırılganlığını artırmakta, kendi ve diğer kadınlar arasında mukayesenin daha çok yapılmasına sebep olmakta ve bunun neticesinde kadınlar özsaygılarını kaybetmektedirler. Wood'a (2021, s. 56) göre

teknolojik gelişmelerin arttığı zaman diliminde bilhassa endüstri alanında gelişmiş ülkelerde kadınlar zayıf ve fit olma üzerinden idealize edilmiştir. Bunun neticesinde modern yaşamın hastalıkları olan anoreksiya nevroz – blumia nevroza gibi yeme bozuklukları kadınlarda yoğun olarak artmıştır. Beden algısı cinsiyet rolleri ile ilintilidir. Dökmen'e (2021, s. 182-184) göre beden algısı cinsiyete göre değişkenlik gösterir. Erkeklerle kadınların beden algısı mukayese edildiğinde erkeklerin beden algısının daha olumlu bir tutum içerdiğini söyler. Oysaki kadınlar bedensel yönden olumsuz algıları ile daha yalnız bir içsel dünyada yer almaya başlamaktadır.

1.4.EDEBİYATTA FEMİNİST ELEŞTİRİ

Feminist eleştiri sosyal, kültürel, psikolojik tüm alanlarda erkeğin öncellendiğine ve sosyal yapının toplumsal cinsiyet odağında erkeğin lehine işleyişine odaklanır. Aynı zamanda edebî metinlerde kadının konumunu ve cinsiyet algılarının metinlere yansımasını kritize eder. Feminist eleştirinin temel amacı, kadının yazıyla ve edebiyatla ilişkisi üzerinden *"Kadınlığın kuramını oluşturmak"* (Moran, 2018, s. 259) ve kadınlığın biyolojik kadın söylemiyle bağlantısını, kadına özgü söylemin ve kullandığı dilin özelliklerini belirlemektir. Moran'a göre (2018, s. 260) feminist eleştiri 1960'lı yıllarda Fransa, İngiltere ve Amerika'da toplumsal ve siyasal gelişmelerin bir sonucu olarak gelişmiştir. Fransız feministler J. Lacan'ın psikanalizimden ve Derrida'nın yapısalcılık düşüncesinden yararlanarak daha soyut ve kuramsal çalışmalara yönelmişledir. İngiliz feministler, feminist eleştiriyi sosyalist görüşle ilişkilendirirken feminist eleştiri bir yöntem olarak 1975-1980 yıllarında kabul görmüştür.

Feminist eleştiri düşünürleri, edebî metinlerin, sanat yapıtlarının cinsiyet algısı açısından kadın ve erkeğe karşı çeşitli düşünceler ihtiva ettiklerini düşünmüşlerdir. Onlar yaşam içindeki sahnelerde olduğu gibi kadının edebiyat figürü olarak da aşağılandığını ve sanat metinlerinde kadına yönelik olarak ataerkil düşünce mekanizmasına göre hareket edildiğini dile getirirler. Feminist eleştirinin temel hedefi edebî metinlerde cinsiyet algılarına dair tutum ve düşünceleri resmetmek, bilhassa kadının kurgusal dünyadaki temsilini ortaya koymaktır. Feminist kuramın amacını Şeker şöyle ifade etmektedir: *"Amaç cinsiyet eşitsizliğini toplumun dönüşüme etki edecek şekilde ortaya çıkarmaktır"* (Şeker, 2020, s. 25). Feminist eleştiri, hem erkek egemen kültürün sahip olduğu kodları ifşa etmek amacındadır hem de kadına yönelik

olumsuz tutumları ifade ederek kadının toplumsal yaşam içinde var oluşuna farklı pencereler aralamayı hedeflemektedir.

Berna Moran, (2018, s. 254) *Edebiyat ve Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde feminist eleştiriyi iki kısma ayırır: okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri ve yazar olarak kadına yönelik eleştiri. Feminist eleştirinin ilk safhalarında daha çok erkeklerin yapıtlarına eğilen feministler, kadının daha çok sosyal yaşamdaki aşağı konumunun ve sömürüsünün irdelendiği tematik noktalara eğilir. Feminist eleştiri, ikinci safhasında, kadın yazarların yazın dünyasındaki yerini incelemiştir. Edebiyat sahasında cinsiyet algılarının yansımalarını toplumdaki mevcut gerçeklik ile ilişkilendirme, feminist eleştirinin kadına yönelik bakış açılarının olumlu anlama yönlendirme çabaları ile ilgilidir. Parla'ya (2004, s. 40) göre kadının özne olarak konumlanışı, feminist eleştiride metinleri okuma biçimlerinin kendi tecrübelerine ve toplumla ilişkilerine bağlı olarak değişmiştir. Feminist eleştirinin kazandığı ve sonuca ulaştığı odak *"feminist estetiğin mutlaka kadın yaşantısına ilişkin gerçeklik üzerinden yükselmesi"* olarak gelişen düşüncesidir (Parla, 2004, s. 25). Feministler, kadınların da tıpkı toplumdaki dezavantajlı gruplar gibi özel alana sıkıştırıldığını, özel alanda erkek egemen söylemin dayattığı mekânlarda yaşam biçimi içinde yine ataerkil kültüre göre yaşamak zorunda olmalarını yeniden değerlendirirler. Parla'ya (2004, s. 38) göre feminist eleştiri dil olanakları üzerinden değerlendirme yapar ve dilin kodlarının erkek egemen bir mekanizmanın özü olduğu, kadınların bu dilin ve kodların içine hapsedildiği düşüncesine dayanır. Özne kavramını sorunsallaştıran Barthes, Derrida, Foucoult ve Lyotard gibi yapısalcılık sonrası yazarlar dil ve özne olma durumu üzerinden düşünceler ortaya koymuşlar. Bu mantıkta özne tek ve özerk bir yapı olarak tanımlamanın ötesinde çoğul alanlarıyla ve dilin insanı var etmesiyle ilişkilidir. Kişi kendini yaratamaz veya oluşturamaz. Ancak bir kod olarak dil aracılığıyla oluşturabilir. O halde birey, yaşadığı kültür ve dilden bağımsız değildir. Öznenin bu şekilde tutarlı olarak tanımlanması mümkün değildir. Özne dilden farklı bir şeyse onun tanımını nasıl açıklayacağız, şeklinde meseleyi derinleştirdiklerini söylemektedir.

Feminist görüşe göre, tarihsel süreçte kadının yazınsal ve bilimsel olarak çıktılarının *"toplumsal cinsiyet ayrımcılığı"* oluşturduğu dolayısıyla kadın*"ya hiç dikkate alınmamış ya da çok az ilgi çekmiştir"* (Hooks, 2016, s. 33). Kadın çalışmaları, kadınlar hakkında nesnel ve toplumsal cinsiyet mevzularındaki bilimsel araştırmaları

yönüyle önemlidir. Kadın çalışmaları kadın tarafından ya da kadınlar hakkında üretilebilecek yeni eserler için önemli bir araştırma sahasına dayanak oluşturmakta ve feminist literatüre de katkı sağlamaktadır.

Hooks (2016, s. 33) edebiyatın erkek egemen kültürün tahakkümünde olduğunu belirtmekte, öte taraftan kadının ürettiği eserlerin nitelikli ve dikkate değer olduğunu da savunmaktadır. Kadınların ürettikleri yapıtların erkeklerin oluşturdukları yapıtlarla mukayese edilmesini yanlış bulur. Eserin cinsiyeti yoktur, düşüncesini hareket noktası kabul eder. Erden'e (2011, s. 9) göre, kadın yazarlar kurgusal alanda cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarında *"kadınlık bilinci"* oluşturmaktadır. Kadınların eserlerinde genellikle eleştirel bir tutum söz konusudur. Metinler de cinsiyet algılarının değişimine katkıda bulunmakta, *"yeni kadın kimlikleri"*ni de öne çıkarmaktadır.

Feminist eleştiri, edebî sahada cinsiyet temsillerini inceler ve kadının konumunun metinlere yansımasını irdeler. Edebî eserlerdeki kadın figürlerine odaklanmakla birlikte metinlerdeki ataerkil düşünceleri de sorgular. Dil ve edebiyat alanında kadının konumlanışına dikkatleri çekerek bilhassa kadının anlatıdaki rol ve görevlerinin cinsiyetçi bakış açılarını ortaya koyma amacındadır.

1.4.1.Kadın, Dil ve Edebiyat

Dil, önemli bir anlatma ve anlaşma aracı olarak tanımlanmaktadır. Dilin düşünceyi etkilediği, düşüncenin de dili etkilediği bilinmektedir. Feminist görüş, kadın meselesinin dil açısından da yeniden incelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Eril dilin hâkim olduğu günlük konuşma dili ve edebî metinlerde, dilin bu yönünün meseleye ne açıdan yansıtıldığını feminist görüş irdelemiştir.

Kadın ve dil konusunda algı *"erk"* kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Buna göre dil, tahakkümü elinde olana aittir ancak kadınlar tarihsel süreç boyunca cinsiyetlerine yönelik aşağı konum bağlamında yer almalarından ve olumsuz algılamalardan dolayı gücü elinde bulundurmamıştır. Dolayısıyla kadınların sessiz ve pasif olması, kullandıkları dille yakından ilişkilidir. *"Cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınmayacak bir gerçektir ve bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar"* (Erşen, 2018, s. 6). Kadının dil ile ilişkisinin güç ile orantılı olduğu düşüncesi birçok feminist düşünür tarafından dile getirilmektedir. Kadınlar, genellikle sözcükler yerine sessiz bir dil kullanırlar. Konuşmak/dile getirmek hükmetmekle

ilgilidir. Öyleyse kadının susması onun var olanı kabulüyle ilgilidir. *“Batı kültüründe, konuşmak susmaya yeğlenir. Konuşan (eril) yeteneklerini sergiler, sessiz kalan (dişi) zayıflığını ve baş eğdiğini itiraf eder”* (Irigaray, 2012, s. 25). Kadınların kendilerine ait bir dile sahip olabilmeleri dilde yetkin olmaları ile ilgilidir. Kadın kendini yetiştirmelidir. Ancak kadınlar bilgi sahibi oldukça yaşadığı sosyokültürel cemiyette farklılaşmaktan kaynaklı yalnızlaşmaya başlar.

Kadının edebî sahada ve düşünce dünyasında yer alması, yeni ve yaratım gücü yoğun kapsamların çoğul seslere göre zenginleşeceği düşünülmektedir. Woolf da (2020, s. 40-41) kadınların edebiyat dünyasında olumsuz resmedilmesini güçle alakalandırır. Ona göre erkeklerin *“güç, para ve nüfuz”* sahibi olmaları ile istediklerini söyleme hakkını ellerinde bulundurmaları ile ilişkilidir. Gücü, parayı ve kararları elinde bulunduran erkeğin, edebiyat dünyasında kadına yönelik öfkesi olduğunu düşünür. Yoğun olan öfkeyi analiz eden Woolf, kadının tarih boyunca aşağılanmasını erkek zihnin *“kendini yüceltme sevdası”* olarak değerlendirir. Woolf kadınlar hınç, öfke duymadan ve nefret etmeden, parlak ve arınmış bir zekâ ile yazmalıdır düşüncesindedir. Zihin her türlü engeli aşmak zorundadır. Kadının yaşamda kalıcı bir edebî metin/eser bırakmak istememesinin temelinde sahip olmadığı bir kod olan dildir. Woolf’a göre zamanın öğütlerine kulak asmayan, içsel değer yargıları gelişkin olan ve ona göre yazan, bildiğini okuyan, dayatmacı nasihatleri dinleyemeyen kadınlar edebiyat mutfağından başarılı eserler çıkaracaklardır. Woolf; İngiliz edebiyatından kadın yazarlardan Jane Austen ve Emily Brantö’nin kalemlerini sağlam bulur ve onların başarısında *“erkek değil kadın gibi”* yazmakta görür. Kadınlar yazgılarıyla savaş hâlindedir. Kadınların yazarlık alanında “*değer yargılarını başkalarının fikirlerine göre değiştirmeleri”* onların yeni bir içerik üretmesine mânidir (Woolf, 2020, s. 88). Kadınların duygu, düşünce, hayal ve arzularını kâğıda aktarmaları geçmişten ve gelenekten kaynaklı olarak çok yönlü sekteye uğramıştır. Woolf (2020, s. 90) bu durumu çeşitli sebeplere dayandırır. Birincisi kadınların yazıyla kurdukları iletişim çok yenidir. İkincisi ise kadının yazma geleneğinin eskiye dayanmamasıdır. Kadınlar, hâlihazırda erkek dünyasının metinleriyle tanışmışlardır ve onların kaynaklığını rehber edinmişlerdir. Erkek yazarların ürettikleriyle beslenen kadınlar, bu okumalardan keyif alsalar bile kendileri için herhangi bir katkı bulamaz düşüncesine yer verir. Edebî mirasın kuşaklar arası gelişen bir oluşum olduğu ve geçmişten gelen kültürel bir birikim

ile zenginleşeceğini düşünen Woolf, kadınların geriden/geçmişten gelen beslenme kaynakları olmadığını belirtir. *"Çünkü kadınsak geçmişe annelerimizin gözünden bakarız*" (Woolf, 2020, s. 89). Kadınlarda yazma geleneği çok eskiye dayanmadığı için kadınlar yazma eylemlerinin mirasçısı olamamışlardır. Anneleri, kızlarının çeyizine edebî eser bırakmamışlardır. Dişil bir dilin öne çıkması gerekliliği üzerinde çeşitli tespitler yapan Irigaray ise ataerkil dil sisteminin kadını baskı altına aldığını ve bunun da kadının gelişmişliği üzerine ket vurduğunu düşünür. Fransız feministler, kadın ve dil meselesi arasındaki ilişkiyi irdelemekle kalmayıp kadınlarla birlikte dergi çıkarmışlar hatta *"…kadın eserlerini basan bir yayınevi kurmuşlardır" (Erşen, 2018, s. 6)*. Bilhassa Feminist hareketin önemli öncülerinden Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva konuyla ilgili tespitlerde bulunmuşlardır. Irigaray yeni bir dil ve cinsiyet açısından yeni gelişmelerin doğuracağını düşünmektedir.

Kadının yazarlık ve edebiyatla ilişkisi üzerine feministler çeşitli tespitlerde bulunurlar. Edebiyat dünyasına ayak basan kadınların çeşitli olanaklarını gözden geçiren Woolf edebiyat gemisinde yer almak isteyen bir kadının "*parası ve kendine ait bir odası*"nın olması gerektiğini *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde dile getirir. Woolf, kadın dünyasından yazar olarak Shakespeare gibi bir dehanın çıkmamasının nedenini irdeler. Kadınlar tarih nehrinde geleneklerin, babanın, otoritenin etkisi altında baskılanmıştır. Çok büyük bir yeteneğe sahip olsalardı bile toplumsal cinsiyet algıları ve sosyal konumları bir engel teşkil edecekti. Yaşam, kadına yeteneklerini sunması için fırsat vermemiştir. Woolf (2020, s. 59) kadınları yazarlık yolculuğunda ya "*yitik bir romancı"* ya da *"bastırılmış bir şair"* olarak resmeder, toplumsal algı ağının kadına karşı dayatmacı olmasından dolayı kadının kendi anlamını keşfedemeden ölüp gitmesine neden olacağını düşünmektedir. Bir hikâye etrafında savını ortaya koyan Woolf, Shakespeare'in kız kardeşi imgesiyle toplumun kadın ve erkeklere sundukları imkânları değerlendirir. Woolf'a (2020, s. 60) göre tarih kitaplarından kadınların isimleri ve çalışmaları anılmaz. Bunun bazı sebepleri vardır. Bunlardan biri de kadınların toplumsal görünürlükleri olmamasıdır. Sosyal yapı kadını gizil, mistik veya mümkün mertebe görünürlükten uzak kalmasına çalışmıştır. Kadınlar isimlerini bile görünür kılmaktan çekinmişlerdir. Düşüncelerini kendilerine saklamaya çalışmaları çeşitli toplumsal beklentilerden kaynaklıdır. Bu yüzden kadınların kendi gizil âleminden görünürlüğe ulaşması nadirdir.

1.4.2.Edebiyat, Yazarlık, Roman Türü ve Cinsiyet Algısı

Cinsiyetler açısından kadınlar ve erkekler sanat/edebiyat alanında farklı geçmişlere sahiptir. Erkekler, tarihsel koşullarda sanatta ve edebiyat alanında çeşitli türlerle uğraşmışlardır. Kadınlar edebî sahada tür olarak şiir yerine romanı tercih etmişlerdir. Kadınların şiirden ziyade romanla haşır neşirliği, romanın tarihi ile kadının edebiyat dünyasında yerini almasının tarihinin paralel olmasındandır. Roman, yeni bir türdür ve kadın da roman gibi edebiyat bahçesinde yenidir. *"Ama kadın yazar olduğunda, tüm eski edebiyat formları kemikleşmiş ve yerleşikleşmişti artık. Sadece roman yeni olduğundan, kadının elleriyle yoğrulmasına imkân verecek kadar yumuşaktı – kadının roman yazmasının bir başka sebebi de budur belki"* (Woolf, 2020, s. 91). Kadınlar, şiire az ilgi duymuştur. Şiire ilginin az olmasını Virginia Woolf (2020, s. 91) üç sebebe bağlamaktadır: Birincisi kadınların özgür olmamaları, ikincisi şiir yazma geleneğinin kadınlarda geçmişe dayanmaması ve üçüncüsü kadınlık kültürü içinde şiire az yer verilmesi. Şiir, kadının edebiyat mutfağında ortaya konulması sürekli engellenmiş bir tür olarak değerlendirilmiştir.

Kadınların sanat dünyasında yeterince yer almaması ya da yer alsa bile yeteneğinin yeterince ortaya koyamamasının temel sebeplerinden biri de ekonomik şartlarının ciddi bir biçimdeki yetersizliğidir. Para, insan aklının imkânlarını geliştirir. *"Entelektüel özgürlük maddi şartlara bağlıdır. Şiir entelektüel özgürlüğe bağlıdır ve kadınlar hep yoksul olmuştur"* (Woolf, 2020, s. 125). Kadınlar şiir yerine kurgu dünyasının ürünü olan romana yönelmişlerdir. Kadınlar eserlerini konu alırken genellikle otobiyografik romanlardan yola çıkmışlardır. Kadınların kişisel alanlarını dışa vurma biçimi olarak görülen otobiyografik anlatımlar, aynı zamanda kadının kendiyle ve yaşamla ilişkili çeşitli perspektifleri geliştirmesi şeklindedir. Kadınlar dışarıdan, kamusal alandan kopuk ve daha çok içe, özel alana yoğun olarak maruz kaldıkları için bir anlamda başka dünyalarla kurdukları bağ zayıf kalmıştır. Bir çeşit *"engellenmişlik"*le karşı karşıyadırlar. Kadınlar bilinç seviyelerini genişlettikçe bir çeşit kamusal alanda görünür olmaya başlamak ister. Cinsiyetler arasında kadın da var olduğunu ortaya koyma çabası vermeye başlar. Böylece roman dünyasında kadınların yazarlıkla oluşturduğu bağlam önce kendinden, kendi hikâyesinden sıçramalar yaparak oluşmaktadır. *"Kadınları harekete geçiren şey, kişisel hayatlarında yaşadıkları, adı tam konulamayan engelleme bunalımlarıdır(früstrasyonlar)"* (Mitchell, 2021, s. 93).

Cinsiyet algısı açısından edebiyat dünyasında erkeklerden ziyade kadınlar kişisel bir tarihi işlemeyi tercih etmektedirler. Kadın ve erkeğin farklı yollardan kendini ifade yolları tarihsel sürecin cinsiyete dönük beklenti ve tutumları ile ilişkilendirilmiştir.

Türkiye'de 21. yüzyılda yazılan romanlarla ilgili Jale Parla'nın (2004, s. 182) bir tespiti söz konusudur. Ona göre Türk edebiyatında kadın yazarlar *"tarihin kişisel süzgeçlerinde damıtılarak*" anlatma ve eserlerini oluşturma yolunu tercih etmişlerdir ve bunu kadın yazarların eserlerinden örneklerle somutlamaktadır. Parla, kadın yazarları iki noktada kategorize eder. Birincisi kadın yazarlar genellikle bildungsroman yani büyüme romanları yazarlar. Kadın yazarların temelde büyüme hikâyelerinin kendi öz yaşam kaynaklarından hareketle oluşturmalarının nedenlerini irdeler. Erkek yazarlar ile kadın yazarları karşılaştırdığında her iki cinsin eserlerindeki kahramanların cinsiyet açısından bazı farklılıklara sahip olduğunu tespit eder ve nedenlerine iner. Parla'ya göre bu durum şöyle nedenselleştirilebilir:

> *"Nedeni kuşkusuz sosyo-kültürel, antropolojik, hatta psikolojik bazı spekülasyonların konusudur; ama ilginçtir kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır. Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardır, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri, doğru yanlış seçimleri yoktur*" (Parla, 2004, s. 180).

İkinci bir özellik olarak da kadın ne kadar uğraşırsa uğraşsın romanın sonunda gerçek anlamda beklentisi ve mücadelesine değen, tam istediği bir hayatı yakalayamadığı düşüncesi hatta kadının *"yenik düşmesi"* söz konusudur. Parla ayrıca şunu da ekler: *"Türkiye'de kadınlarca yazılmış kadın Bildungsroman'ları mutlu sonla bitmezler"* der. Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanındaki *"tarihi yapan el seni de yaptı"* (Parla, 2004, s. 181) imgesi üzerinden çeşitli yorumlar yaparak kadın-edebiyat-yazarlık üçgeninde konuyu kadın yazarlar ve onların kaleme aldıkları mevzuları farklı bir pencereden ele alarak genişletir.

1.4.3. Cinsiyet Algısında Kadın Epistemolojisinin Gelişimi

Cinsiyetler açısından bilgi, akıl ve zekânın çeşitli dinamiklere sahip olduğu düşüncesi tarihsel açıdan değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Erkeklerin mantık, analitik düşünme, sayısal alanlarda düşünme biçimlerinin olduğu; kadınların ise daha sezgisel,

sözel, dilsel ve iç dinamikleri yoğun varlıklar olarak nitelendiği çeşitli düşünceler varsayılmıştır. Kadının tarihsel konumunun pratikte onun kamusal alanlarda yer almaması ile ilişkilendirilse de yine konu çeşitli düşünce alanları bakımından irdelendiği bir mevzu olmuştur (Kılınç, 2021, s. 36-37). Özellikle kadınların dünyasındaki temayülleri üzerinde çeşitli düşünceler öne sürülmüştür. Erkek ve kadının zihinsel düzlemlerde farklılıklar taşıdıkları toplumsal yansımalardaki bilinirlikler olarak düşünülen erkeğin özne ve kadının nesne konumlanması açısından değerlendirilebilmektedir. Lloyd'a (2021, s. 147-148) göre böyle bir söylemi tartışmaya açmak zordur. Kolay bir iş olmadığı için konunun kendi içindeki argümanlarının sadece cinsiyete dayandırılması konuya eksik bir yaklaşım getirebilir. *"Felsefe, (...) -gerçek olanın, tarihin koşullandırıcı etkilerinden uzak, zamandan bağımsız, rasyonel* temsili– *olmak zorunda değildir"* (Lloyd, 2021, s. 147-148).

Kadınların kendi deneyim ve bilgileri ışığında geliştirdikleri görece algıları vardır. Annelik süreçleri ve özel bir mekân olarak sürekli ev içinde olmaları kadınların çeşitli algılar ve alışkanlıklar deneyimlemesine zemin oluşturmaktadır. Ayrıca bu etkenler kadınlara çeşitli bilgileri üretme olanağı sağlamaktadır. Bunlardan biri *"annece düşünme"* biçimidir. Diğeri ise ev ve ev içindeki eşyalara soyut bir anlam verme şeklidir. "*Annece düşünce"* biçimi kadının çocuğunu büyüttüğü süre içinde gelişen bir bilgi ve deneyimdir. Annelik yolunda gelişen bilgi ve tecrübe olan *"annece düşünme"* biçimi empatiyi geliştiren bir akışkanlığa sahiptir ve korumacı bir gelişkinliği olan bilgidir.

Kadının annelik deneyimi dışında ev içi ve ev eşyalarına dair geliştirdiği bir çeşit anlamsal yüklemeler mevcuttur. Kadının ev içi üretiminde oluşturduklarını değerli, özel ve kutsal kabul etmesi ile soyut olan bir emeğe özel bir anlam yüklemesi ile ilişkilidir. *"Algısal bir alışkanlık"* geliştiren kadınların algısal değişkenliklerine feministlerce eleştiri getirilir. Söz konusu eleştiriye göre kadınların bu düşünme biçimi onların bilgilerini kısıtlamakta ve algılarını sınırlandırmaktadır. Donovan'a (2021, s. 328) göre Mary Wollstonecraft kadınların *"ağaçlardan ormanı göremediklerine"* dair imgesi kadının bütünü göremeyişinin bir eleştirisidir. Kadınların bilgiyi üretme veya bilgileri yeniden dönüştürme yetisi daha çok sezgiseldir. Kadınların ahlaki yargıları ve anlamsal bağlamları güçlü olmakla beraber sezgisel yönleri gelişkindir.

Kadınların bilimsel çalışma sahalarının dışında tutulması ve ev kadınlığı alanında annelik, çocuk bakımı ve ev işleri bağlamında konumlandırılması söz konusudur. *“Feminist konum epistemolojisi*”ne (Kılınç, 2021, s. 43-44) göre bilim dünyası da cinsiyet açısından erkeklere daha çok yer vermiştir. Feminist konum epistemolojisi, cinsiyetin toplumsal inşası kadınların da erkekler gibi bilim dünyasında yer edinmesi istemine dayanmaktadır. Bilimin de cinsiyetlendirildiği ve erkeklere özgü olarak tanımladığı düşünülmektedir. Feminist düşünme kuramı, epistemolojinin *“cinsiyet üstü bir değerlendirme”* gerektirdiğini de düşünmüşlerdir (Kılınç, 2021, s. 47). Yine toplumsal açıdan erkek ve kadının özne olma durumları ile bilgi ve düşünce dünyaları arasındaki farklılıklar, mevcut yapıdaki algısal inşalarla ilgili olduğu düşünülmektedir. Özne olabilmek için kadının ataerkil yapıda kendi sesiyle var olamaması, bilginin gelişimsel alanı açısından araştırılıp ele alınmaktadır. Spivak’a göre (2020, s. 88) *“iyi kadın olma”* anlayışının inşası da yine cinsiyet vurgusunda kadının bilincinin nasıl nesnelleştirildiği üzerine açık bir göstergedir. Dolayısıyla düşünme, bilgi ve özne ile cinsiyet algısı arasında anlamlı bir ilişki vardır demek mümkündür. Kadına atfedilen bağlamlar kadının bilgi dünyasının da sınırlarını belirlemektedir.

1.4.4. Mitolojide Cinsiyet Algısı

Mitolojideki hikâyelerin, insanın bilişsel süreçlerini oluşturan önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Mitolojinin her milletin edebiyatında yer aldığı, en çok da *“edebiyat”* sahasında varlık gösterdiği, ayrıca *“edebiyat üreticiliğinin ilk metinleri”* olarak *“mitolojik anlatımların kabul edildiği”* söylenmektedir (Memmedli ve Memmedli, 2019, s. 394). İnsanın tüm hâllerine ilişkin durumların kurgulandığı mitolojide cinsiyet algısının görünümleri ve cinsiyetlerin toplumsal konumu feminist düşünürler tarafından irdelenmiştir.

İnsanın düşünsel inşasında erkeğin yazdıkları ve dile getirdikleri kadının kaderini etkilemiştir. Kadının düşünsel açıdan gelişmişliğinin erkeğin yarattığı algılamaya bağlı olduğu düşünülmektedir. Cinsiyet algısının kadın ve erkeğin kültürel oluşumlarına tesir etmesi özellikle mitolojik hikâyelerde görmek mümkündür. Kef’e (2018, s. 25-27) göre en eski insanlık tarihinde kadın ve erkek olarak her iki cinsiyetin var olduğu bilinmekte ve *“erdişi*” tanrı inancının mevcut oluşundan bahsedilmektedir. Ontolojik bir açılımdan ziyade kadının doğurganlığı ve annelik meziyetleri, onu toprakla benzer özelliklerle

sahip olduğu düşüncesine götürmüştür. Toprağın kadınla birlikte anılması ve Toprak Ana ile sembolleştirilmesi kadının ve toprağın kutsal bir eğretileme olarak algılanmasıyla ilgi olduğu düşünülmektedir.

Beauvoir için kadınlık, kültürel bir inşa olarak var olagelmekte ve çocukluktan itibaren benimsetilen bir düşünce ile biçimlenmektedir. Beauvoir'e (2021b, s. 23) göre ailede erkek çocuğu değerli görülmekte ve değerli olduğu hem erkek çocuğun kendisine hem de kız çocuğa hissettirilmektedir. Bu durum, dolayısıyla kız ve erkek çocukların kendilerine yönelik algılarını biçimlendirmektedir. Erkek için söz konusu değer görme durumunu *"aşkınlık"* ve *"özgürlük"*le açıklarken kız çocuk için *"içkinlik"* ve "*düş"*le ilintiler. Kız çocuklarının süslenmesi, bebeklerle oynaması aynı zamanda bedensel tutumlara verilen bir yansıtmadır. Kız çocuk, kendisine verilen oyuncak bir bebekle kendi düşünün ve içkinliğinin peşinden narsistik bir duygu geliştirir. Beauvoir "*...küçük kıza bu tutumu benimseten, anatomik bir yazgı değildir"* (2021b, s. 23) der. Dolayısıyla Freud'un *"Anatomi kaderdir"* düşüncesine karşı çıkmaktadır. Beauvoir (2021b, s. 18) Freud'un "*fallus kıskançlığı"* olarak ifade ettiği değerlendirmeyi kabul etmez, bunu insanın toplumsallaşma süreci ile ilişkilendirir ve Freud'a karşı aile ve toplumun verdiği anlamla ilişkilendiren Adler'in tespitini yerinde bulur. Beauvoir'a (2021b, s. 31) göre, kadınlara yönelik toplumsal aşağı konum dil ve edebiyat yoluyla da kanalize edilmektedir. Küçük kız çocuğu çok erken yaşlardan itibaren *"erkeğin yüceltildiği"* öyküler, efsaneler ve ninnilerle büyür. Mitolojideki hikâyeleri ise erkeğin zaferi ve üstünlük duygusunun, aynı zamanda kahramanlığının bir sonucu olarak değerlendirir. Pandora'nın hikâyesini de erkeğin gücünü öne çıkaran, kadını kabahatli ve günahkâr sayan bir düşünceyi takip ettiğini söyler. Ona göre Promethus ateşi çalarken Pandora *"talihsizlik"* kutusunu açmıştır. Dolayısıyla tüm hikâyeler, kadının erkeğin karşısında ezici bir ezikliğinin ve acizliğinin göstergeleridir.

Pandora, mitolojide önemli bir isimdir. Mitoloji insanların kadından doğma düşüncesinden ziyade onların Prometheus'un gözyaşıyla oluşmuş bir varlık olduğu düşüncesinden hareket etmiştir. *"Aynı zamanda tanrıların insanlara ceza olsun diye verdikleri ilk kadın, Pandora onun eseridir"* (Kef, 2018, s. 32). Hephaistos ilk zanaatkâr olarak mitolojide yer alır ve ateşlerin tanrısıdır. Zeus, Hephaistos'a kili ve ateşi kullanarak Pandora'yı yaratmasını emreder. Güzel ve zarif olarak yaratılan bu ilk kadına tüm tanrılar ve tanrıçalardan armağanlar gelir. *"Athena sanat ve kadın onurunu, Afrodit*

çekiciliği, Hermes ise kurnazlığı, aldatıcılığı ve dilin inceliklerini öğretti. Son olarak kadına can veren Zeus onun adını Pandora hep armağan ya da tüm yeteneklere sahip olan dişi koydu" (Kef, 2018, s. 33). Anlatıda Pandora'ya bir çömlek verilir ve kesinlikle çömleği açmaması istenir. Oysaki Pandora merak duygusuna yenilir ve kutuyu açar. Dünyaya ve yaşama kötülüklerin salıverilmesine neden olur. İlk anlatılarda bile cinsiyet algıları kadınları kötü, olumsuz, aldatıcı, suça azmettirici gibi göstermektedir. Bu durumda erkek daha öncül bir konumla tanımlanmaktadır.

Kef (2018, s. 29-31) kadının yaratılışının aynı zamanda ilk ceza ve ilk günah olarak değerlendirildiğinden bahseder. *"Zeus mitolojinin ataerkil düzenin ortaya çıkışının ilk işareti olmuştur"* (Kef, 2018, s. 29-31). Zeus kendi başına çocuklar doğurarak kadının doğurganlık ve annelik özelliklerine bürünür. Böylece gücü elinde tutar. Savaşır'a (2018, s. 208) göre mitolojik öyküler cinsiyet algılarının yansıması açısından okunabilmektedir. Zeus'un ataerkil düşüncesinin temelinde görülmesi, cinsiyet açısından kadın ve erkeğin konumunu ortaya koyabilmekte ve kadının erkek karşısında daha dışarlıklı olduğu düşüncesine götürebilmektedir. Dolayısıyla mitolojik hikâyelerde de izleksek yönden cinsiyet temsillerine rastlamak mümkündür.

1.5. TÜRK EDEBİYATINDA KADIN HAREKETLERİNİN YANSIMALARI

Türk tarihinde feminist hareket çeşitli dönemlerle kategorilendirilmiş, Türkiye'deki kadın hareketi çeşitli safhalarda ele alınmıştır. Erken Dönem Osmanlı Kadın Hareketi, II. Meşrutiyet Dönemi'nde gerçekleşen kadın hareketleri ve Cumhuriyet Dönemi içerisinde gerçekleşen kadın hareketleri olarak sınıflandırılmıştır. Feminizmin dalgalar hâlinde geliştiği göz önüne alındığında Türkiye'de benzer dalgaların olduğu söylenmektedir (Onbaşı, 2019, s. 75). Buna göre Osmanlı sahasında kadın hareketlerinin geçmişi 19. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Cumhuriyet'in 1923 yılında ilanına kadar geçen süre I. Dalga olarak kabul görmektedir. 1980'li yıllar II. Dalga olarak ifade edilmektedir. 1990'lı yıllar ise feminist hareketin oldukça etkin olan yılları olduğu için III. Dalga olarak değerlendirilmektedir.

1.5.1.Erken Dönem Osmanlı Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı

19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin siyasi, sosyal, ekonomik ve askerî açıdan yönünü Batı'ya açtığı bir dönemdir. Batılılaşma hareketleri olarak bilinen bu dönemde Batı'daki

birçok değişim ve gelişim toplumda görünürlük kazanmaya başlar. Osmanlının modernleşme süreci ile birlikte sosyal, kültürel, siyasal etkiler birçok değişimi beraberinde getirir. Osmanlıdaki değişimler elbetteki cinsiyet algısını da etkiler. Bilhassa kadının sosyal konumuna ve bireysel düşüncesine de yön verir. Böylelikle Batılılaşma hareketleri Osmanlı kadını açısından önemli adımlara vesile olur.

Türkiye'de kadın hareketlerini Osmanlı Dönemi'nde başlatan Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketleri* adlı eserinde geniş bir çerçevede açıklar. O yıllarda çıkmış gazete ve dergilere yer verilen eserde kadın hareketlerinin Tanzimat Dönemi'ne kadar uzandığını ve Cumhuriyet Dönemi'nden önce başladığını belirtir. Çakır'a (2021, s. 59) göre basının çok etkili olduğu bir dönem olarak bilinen Tanzimat Devri, kadının temel meselelerini gerek edebî türlerde gerek gazete ve dergilerde ele almaya başlar. Osmanlı Erken Dönemi'nde kadın hareketi ilk olarak basın kanalından verilir. Adımların atılması dönemin aydın yazarlarınca gerçekleştirilir ve böylece kadınların sorunları gündeme gelme olanağı bulur. Kadınlar da kendilerini basın aracılığıyla ortaya koymaya başlar. Bu dönemde özellikle kadınların dergilerde yazmaya başlamaları, Osmanlı kadınının yazarlık kanalıyla isteklerini ortaya koymada önemli bir adım olarak görülür. Dergiler kadının toplumsal konumunu ve evlilik durumunu ele alır (Çakır S. , 2021, s. 61-65). Bu dönemde kadınların kendi isimlerine göre yazıları çıkmaz, genellikle erkek yazarların imzalarıyla çıkar. İlerleyen süreçlerde Leyla Hanım, Fitnat Hanım, Şair Nigâr Hanım ilk şiirlerini bu dergilerde çıkarırlar.

Türk edebiyatında kadın hareketleri ilk olarak Tanzimat Dönemi'nde edebî sahada görülmektedir. Tanzimat sanatçıları öncelikle toplumsal aydınlanmayı kadın vurgusu üzerinden değerlendirmişlerdir. Özellikle Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro eseri, görücü usulü ile evliliğin olası sorunlarını komedi şeklinde ifade etmiştir. Türk edebiyatına çeviri yoluyla giren *Telemak* romanından sonra, Şemsettin Sami'ye ait olan ve ilk yerli roman örneği kabul edilen *Taaşşuk- Talat ve Fitnat* romanı kadın meselesini evlilik ve eğitim odağında ele almıştır. Söz konusu eserde görücü usulüyle evlilik ve eğitim sorunsalı bağlamında kız çocuklarının okula gönderilmeyişleri bir aşk teması etrafında kurgulanır. Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* eseri de Dilber adlı cariyenin sorunlarını, esir ticareti bağlamındaki dramını ele alır. Namık Kemal de romanlarında kadını iki zıt karakter olarak konumlar. Tanpınar (2018, s. 64) Tanzimat edebiyatında kadının konumunu değerlendirirken kadının ya iyi ya da kötü olarak romanlarda

belirdiğinden bahseder. Ona göre romanlardaki kadın tipolojileri gelişememiş bir gerçeklik perspektifinden ele alındığı için yaşanılan zamana uyumlu değildir.

Kadın yazarların roman türüyle eser vermeleri Türk edebiyatında Servetifünun Dönemi'ne rastlar. Feminist romanların ilki olarak Selma Rıza'nın *Uhuvve*t adlı eseri 1897'de kaleme alınır. Romanda yazar ile ilgili olarak çeşitli bilgilere ulaşmak mümkün olsa da Selma Rıza'ya yönelik bilgiler mevcut değildir. Romanda Meliha karakteri etrafında evlilik kurumu ve cariyelik düşüncesi ele alınır (Aytaç, 2009, s. 104-105). Erken Dönem Modernleşme hareketleri ilk başta Tanzimat Dönemi'nde ortaya çıkar. Cinsiyetler açısından ele alınan mevzular yine bu dönem içinde ortaya konulur. Sancar'a (2020, s. 83-85) göre kadın hakları ve kadınların toplumsal yaşama katılımın sağlanması gerektiği üzerine ilk düşünceler, Osmanlının edebiyat ve sanat adamları vasıtasıyla dile getirilmiştir. Genellikle erkeklerin meseleye dönük düşünceleri ilk olarak çeşitli kanallardan iletilir. Namık Kemal, Şinasi, Şemsettin Sami gibi yazarlar kadınların eğitim olanaklarına kavuşması gerektiğini vurgulamışlardır. Hülya Argunşah da (2016a, s. 9-10) Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'nde yazarların eserlerinde "*erkekler tarafından oluşturulmuş kadın imgeleri"* olduğunu, bundan dolayı o zamanlardaki eserlerde "*erkeğe göre bir kadınlık"* algısının oluştuğu üzerinde durmaktadır. Dolayısıyla edebiyat dünyasında cinsiyet tezahürleri söz konusu dönemin erkek aydınlarının kaleminden irdelenmiştir.

Tanzimat romanlarında kadın ve erkek olarak cinsiyet kavramına dönük algılar kritize edilmiştir. Her zaman ve her çağın kendine özgü ruhu, cinsiyete farklı anlamlar yükler ve cinsiyet olgusunu kendi düşünüş, inanış ve bilgi süzgecinden geçirir. Dolayısıyla ilk eserlerde cinsiyet meselesi Batılılaşma kavramıyla ele alınır. Sadece kadınlar değil erkekler de bu tanımla varlığını edebiyat sahasında gösterir. Sancar'a (2020, s. 139) göre kadın ve erkeğin konumu Tanzimat Dönemi'nde Batılılaşma kavramıyla ilişkilendirilmiş ve Doğu-Batı imgesi çerçevesinde gelişmiştir. İlk dönem aydınları kadının eğitimi düşüncesini sorunsallaştırmışlardır. İlk dönem Türk romanlarında cinsiyet algılarına bağlı olarak kadın, ahlaki özellikleri ile anlatılır. Aynı şekilde toplumsal açıdan zayıf karakterler olarak biçimlenmiş erkekler de kadınsı ve bayağı olarak tanımlanır. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Felatun, Batılılaşmayı yanlış anlamış ve züppe olarak tanımlanmış bir kişiliktir. Aynı şekilde *Araba Sevdası* romanının başkahramanı Bihruz *"yanlış bir erkeklik olarak"*

gösterilmiştir. *“Bihruz Bey aynı zamanda pek de erkek gibi olmayan efemine bir tiptir*” (Sancar, 2020, s. 130). Osmanlı aydınları 1800’lü yılların son yarısından itibaren edebiyatta Felatun ve Bihruz üzerinden meseleleri irdeledikleri gibi aynı zamanda *“kadının eğitim”* durumunun Osmanlı toplumunda çağdaşlaşma hususu bakımından gerekliliği üzerinde düşünmüşlerdir. Bu dönemde Ahmet Mithat Efendi cinsiyet algısı açısından özellikle kadının eğitimi meselesine eğilmiş ve kadına insanca bir muamele gösterilmesi gerektiğini düşünmüştür. Sanatçının bu tutumu Batılılaşma süreciyle gelişen düşünce değişikliği bakımından romantik bir bağlanmanın etkisine dayandırılmaktadır (Mardin, 2020, s. 71). Dolayısıyla bu dönemde Türk edebiyatı açısından *“kadın söylemini”* dile getiren ilk isim olarak Ahmet Mithat Efendi gösterilmektedir (Argunşah, 2016a, s. 12). Ahmet Mithat da benzer bir paralellikte cinsiyet mevzusunu Doğu ve Batı bağlamında eserlerinde kurgulamakta, aynı zamanda kadın konusuna *“eğitim”* çerçevesinden yaklaşmaktadır. Tanpınar’a (2019, s. 456) göre Ahmet Mithat *“kadın”* meselesini eserlerinde sorunsallaştırmıştır. Ayrıyeten Tanpınar, Fatma Aliye’yi de keşfedenin yine Ahmet Mithat olduğu vurgusuna yer verir. Ahmet Mithat’ın çok çeşitli konularda yazması ve çok yönlü *“dil ve söylem mozaikleri”* dile getiren bir yazar olarak değerlendiren Jale Parla, bu çeşitliği ile Ahmet Mithat’ın “*Türk edebiyatında romanın kurucusu”* olarak sayılabileceğini söylemektedir (Parla, 2020, s. 75). *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Doğu ve Batı kavramları çerçevesinde ele alınan tiplere dikkat çekilmektedir. Felatun’un alafranga bir tip olarak gösterimi sadece Batı’ya özenmesi olarak değerlendirilmemektedir. Sadece Ahmet Mithat değil ilk dönem yazarların çoğunda alafranga, züppe tiplere yoğunlukla yer verilmesi cinsiyet algısına dönük anlamlı imgelemler olarak yorumlanmaktadır. Nurdan Gürbilek’e (2020a, s. 57-58) göre *“züppe”* karakterlerin erken dönem Türk romanlarında yoğun işlenmesinin sebebi yazarların kendi *“etkilenme endişeleri”*dir. Kaleme aldıkları roman türü Batı’dan alınmıştır. Yabancı bir tür üzerinden kendi etkilenmişliği, yazarı tedirgin etmekte ve yazar roman kahramanları aracılığıyla da bu tedirginliğini bir nevi ifşa etmektedir. Batılılaşma çerçevesi içinde bu tür erkek kahramanların zayıf ve efemine bir tarzda sunulmasının nedenlerini sıralarken aynı zamanda Gürbilek bunu bir cinsiyet algısı meselesi olarak da savlamaktadır.

İlk dönem Türk romanlarının sadece Doğu ve Batı mefhumu değil, aynı zamanda cinsiyet vurguları üzerinden de kurgulandığı düşünülmektedir. Bu dönemin

romanlarında genellikle erkeklik düşüncesinin cinsiyetler üzerinden bir bakışını da ortaya koymaktadır. Romanın bu dönemdeki muhteva olarak cinsiyet vurgusu onun biçim ve içeriğini de etkilemiştir. Dolayısıyla roman türü bir anlamda dönemin aydının Batılılaşma süreci karşısındaki kaygılarının bir çeşit tezahürü olarak ifadesini bulmaktadır. *"Bu anlamda Osmanlı romanı, Batılı biçimi ve Doğulu içeriği ile modern muhafazakâr bir aydına hitap eder"* (Sancar, 2020, s. 135). Cinsiyet algısının biçimlenmesinde zamanların ve sosyokültürel etkilerin izlerine de rastlamanın imkânından bahsedilmektedir. Deniz Kandiyoti, cinsiyet algısına dair çeşitli tespitlerinde sosyolojik analizlerle meselenin kültürel eksenli gelişimlerine ve ailelerdeki değişimine dikkatleri çeker. Kandiyoti (2019, s. 329) Türk kültüründe mahremiyet anlayışının aile arasında dönüşümün neticelerine ışık tutar, cinsiyete dönük algının şekillenmesinde Batılılaşma serüveni etkisini gösterirken yemek yeme ve sofra kurallarında başlanan sürecin çeşitli mekanizmalarla evrildiğini de ifade eder. Batılılaşma süreci Osmanlı toplumunun cinsiyete dönük algısını da derinden etkilemiştir. Toplumsal açıdan oluşan değişiklikler yeni öznelerin oluşumunu göstermenin yanı sıra bireyleri de şekillendirmiştir.

> *"Yüksek arkalıklı sandalyelerde oturmak, farklı kasları harekete geçiriyordu, alafranga tarzda yemek yemek, daha önce aynı tencereden yemek yiyen aile üyeleri arasında belli bir mesafe koyuyor, hatta resmiyet getiriyordu. Yemek zamanları bir ölçüde düzene girmiş ve Osmanlı adetlerinin tam tersi olan, önce kadınlara hizmet edilmesi gibi yeni görgü kuralları gündeme gelmişti"* (Kandiyoti, 2019, s. 329).

Kandiyoti, kadının öne çıkarılması dışında tümden değişime açılmaya başlayan o dönemde aslında cinsiyet açısından erkeklerin de ciddi sorunları olduğunu ifade etmektedir. "*Yüzyıl dönümünde Osmanlı aile törelerine ilişkin tartışma edebiyatı, tek esas kurbanı, yani kadını ortaya çıkarmış gibi görünüyor"* (Kandiyoti, 2019, s. 230-231). Sancar'a (2020, s. 314) göre toplumsal kulvarda erkeklere yönelik algılar tek yönlü olarak değerlendirilmektedir. Ancak kadınlığın çeşitli başlıklara, kategorilere ve sınıflandırılmalara tabi tutulduğunu da bildirmektedir. *"Erkeklerin ülkenin neresinden gelip ne yaptığı önemli olmadı. Ama kadınlar gruplara ve kategorilere ayrıştırıldı. 'Şımarık İstanbul sosyete kadını' karşısına 'fedakâr Anadolu kadını' kondu. Birbirini dışlayan ve birbirinin zıddı olan kadınlıklar icat edildi ve sürekli tekrarlanarak 'klişe tiplemeler' üretildi"* (Sancar, 2020, s. 314). Dolayısıyla kadınların kategorilendirilmesi cinsiyet algılarının toplumsal temsil anlayışına bağlanır.

Tanzimat Dönemi'nde aynı zamanda kadın yazarların da edebî sahada görünmesi söz konusudur. Türk edebiyatında Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında isimleri pek anılmayan, ancak edebiyat sahasında kalem oynatan çeşitli isimler vardır. Tanzimat Dönemi'nde geçen isimler şunlardır: Mihrünnisa Abdülhak Hamit (Abdülhak Hamit'in kız kardeşi), *"az sayıda şiir çıkaran Fatma Leman Hanım"* isimleri vardır. Bunlar dışında ilk kadın yazarlardan biri olarak bilinen Fatma Aliye Hanım'dır (Korkmaz, 2020, s. 124-126). Fatma Aliye Hanım ilk olarak kadın konusunu gündeme taşır. *Hanımlara Mahsus Gazete*'de kadın konusuna değinir. Ancak erkeklerle kendilerini mukayese ederek kadın meselesini tartışmaya açmıştır (Çakır S. , 2021, s. 69). İlk dönem romanlarında Osmanlı aydınları geleneksel ataerkil kültür yerine *"özgür ve bireye dayalı"* bir yaşam özlemini eserlerinde yarattıkları kahramanlarla dile getirirler. Jale Parla'ya (2010, s. 17) göre Yeni Osmanlılar olarak da bilinen dönem aydınları aynı zamanda *"mutlakçı bir yönetim"* anlayışını istememektedir. Anayasal kuralların olduğu ve meclisin açılması gerektiği yönündeki fikirsel ve eylemsel yönleriyle öne çıkarlar. Kurgusal düzleme de yansımaları olan cinsiyet temsillerinde erkek yazarlar kadın sorunlarını bu dönemde öncellemişlerdir. Türk romanı Batılılaşma süreci içinde edebiyat sahasında ilk adımlarını atarken tematik açıdan *"cinsiyet algıları"* üzerinden kurgulanmıştır. Romanlar *"kadın"* meselesini esaret, görücü usulüyle evliliğin zararları, kadının ahlaki tutumu gibi yönlerle ele alırken Batılılaşma serüveninde erkekleri daha çok *"alafranga*" /yanlış Batılılaşma üzerinden değerlendirir. Erkek Batılılaşmayı yanlış anlamıştır ve doğru yolu bulması gerekmektedir. Aksi takdirde romanlarda erkekler ellerindeki malı mülkü kaybeder. Oysa kadın kahramanlar için ölüm, intihar ve acılarla dolu bir hayat tasvir edilmiştir. Tanzimat romancısı/aydını erkeği düşünce yönüyle ele almıştır. Dolayısıyla modernleşme süreci de cinsiyet kavramıyla birlikte öne çıkmıştır.

Erken dönem Türk romanlarda kadının kültür taşıyıcılığı hem sahip olduğu epistomolojiden hem de kendisine verilen yaşamsal algılardan kaynaklı olarak yer almaktadır. Batılılaşma ile birlikte öncelikle evlerde görünümü ortaya çıkan yeni anlayış cinsiyet algısına da tesir etmiştir. Tanzimat romanında kadınlar ahlaki açılardan ele alınırken yanlış Batılılaşmış erkekler daha çok toplumsal açıdan gülünç olabilecek bir biçimle konumlandırılmıştır. Böylece toplumsal mecrada gerek kadın gerekse erkek yüzünü Batı'ya çevirdiği için çeşitli yönleriyle eleştirilmişlerdir.

1.5.2. II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı

II. Meşrutiyet'in 1908'de ilanıyla birlikte kadınların dergilerde yazıları artar. Aynı şekilde bu dönemde birçok kadın derneği kurulur. Osmanlı kadınının dernekler kapsamında geliştirdikleri kültür faaliyetleri yoğundur ve buralarda çeşitli çalışmalar yapılır. Özellikle dernekler kadınlara yönelik eğitim olanakları vermekte ve mesleki çalışmaları içermektedir. Bu dönemde verilen konferanslar kadının sesini duyurma çabalarının bir ürünüdür. Aynı zamanda ülkenin içinde bulunduğu şartların çözümüne yönelik ve siyasi parti çalışmalarına bağlı dernekler kurulur (Çakır S. , 2021, s. 95-107). Meşrutiyet Dönemi'nin hareketli yapısı ile birlikte birçok kadın derneği de kadınların örgütlülük anlayışı içinde hareket noktası oluşturduklarının göstergesi olarak kabul edilir.

Kadın hareketleri açısından II. Meşrutiyet dönemi yoğun yıllara sahne olur. Bu dönem toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadınlar için oldukça aktif ve hareketlidir; kadın dergileri çıkarılır, kadın dernekleri kurulur. Özellikle eğitim alanında kadınlar için birçok değişiklik yapılmakla birlikte *"görücü usulü evlenme"* meseleleri gündemleşir. Evlilik açısından *"Osmanlı aile sistemi"* yeniden gözden geçirilir (Sancar, 2020, s. 94-99). Kadınlar bu dönemde Millî Mücadele'ye destek vermekte ve mitinglerde çeşitli konuşmalar yapmaktadırlar (Sancar, 2020, s. 100). Bu dönemde cinsiyet eşitliği temelinde çeşitli yaklaşımlar gelişir. *"Yeni hayat"* anlayışına göre cinsiyet algısı yeniden biçimlenir ve tasarlanır. Kadının sosyalleşmesi ve yeni anlayışa göre yol alması düşüncesi o yılların temel endişelerinden biri olmuştur. *"Meşrutiyet feminizmi"* (Toprak, 2022, s. 12) olarak ifadesi olan bu dönem cinsiyet algısına dönük fikirsel dönüşümlerin etkililiği açısından derin bir iz bırakmıştır.

Türkçülük/ulusçuluk çerçevesinde seslerin yükseldiği bir dönem olduğu göz önünde bulundurulduğunda, II. Meşrutiyet sürecinde kadın meselesi kadınları ulusçuluk anlayışına götürmekle beraber aynı zamanda ulusçuların da değişime yönelik düşünceler geliştirmelerine vesile olmuştur (Durakbaşa, 2017, s. 29). Cinsiyet meselesinde II. Meşrutiyet yılları Millî Mücadele dönemi zamanları olduğu için erkek ve kadının birlikte memleket savunmasında ortak bir misyon edinmesini sağlamış, kadın ve erkek bu süreçte birlikte hareket etmişlerdir. Sancar'a göre (2020, s. 93) II. Meşrutiyet sonrası kadınlar gerek yaşam pratikleriyle gerekse düşünceleriyle daha çok

görünürlük kazanırlar. Özellikle kadınlar eşitlik talebi ve eğitim hakkı konusunda seslerini bu dönemde yükseltmektedirler.

Koşullara bağlı olarak her dönemde kadınlık ve erkeklik farklı anlamlar ve temsillerle öne çıkar. Deniz Kandiyoti *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* adlı eserinde *"Türk Romanında Kadın İmgeleri"* adlı bölümde cinsiyet algısı açısından *"kadın meselesi"* üzerinde durmaktadır. Cinsiyet algısının Tanzimat romanında Batılılaşma fikriyle belirmesinden ve zaman içinde kadınlık tanımının fikirsel zeminlerle yeniden üretildiğinden bahseder. Aynı zamanda Millî Mücadele zamanında kadının yeniden bir kimlik kazanma sürecini anlatır. Kandiyoti'ye (2019, s. 150) göre Millî Mücadele Dönemi'nde *"ideal kadın"* anlayışı *"milli kimlik"* etrafından örülmüştür. Buna göre kadınlar, Türk tarihinin her evresinde yeniden tanımlanmış ve yeni bir kimlik etrafında biçimlenmiştir.

1.5.3.Cumhuriyet Dönemi Kadın Hareketleri ve Cinsiyet Algısı

1.5.3.1.1923'ten 1970'e Kadar Olan Süreçte Cinsiyet Algısı

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte cinsiyet algılarına dair çeşitli önemli adımlar görülmektedir. Kurulan yeni ülke *"yeni insan ve yeni toplum"* çerçevesinde oluşan yeni bir vizyonla ortaya çıkar. Bu dönemde kadın, annelik vasfı ile öne çıkarılır ve kadınlık bu dönem annelik üzerinden tanımlanır. Kadınlar doğal, duygusal ve dişil özellikleri ile sınırları ve hudutları olan bir cinsiyet olarak algılanmış ve buna göre toplumsal ve bireysel bir anlam kazanmıştır. Erkekler ise bu dönemde yine akıl, savaş ve iktidar kavramlarıyla örülen bir şemada yer almıştır (Onbaşı, 2019, s. 80-86). Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte 1926'da Medeni Kanun ve özellikle 1934 tarihi ile birlikte kadının oy hakkı, seçme ve seçilme süreçleri Osmanlı kadınlarına göre yasal platformda eşitlik içeren bir çeşit düzenlemeler ortaya konulur. Yurttaş olarak kadınlar erkeklerle eşit seviyeye getirilmeye çalışılır. Özellikle kamusal alanda görünürlük kazanan kadınlar, öğretmenlik gibi mesleklerde yer almaya başlamışlardır ve böyle mesleklerle özdeşleştirilmişlerdir. Tekeli (2020, s. 29-30) *"Osmanlı öncesi Türk geleneklerinde var olduğu düşünülen daha eşitlikçi cins ilişkileri modeli"* göz önünde bulundurularak kadına toplum içinde belirli bir statü kazandırılmaya çalışıldığından bahseder. Bu dönemde kadınların erkekler gibi yurttaşlık hakkını kazandığı düşünülerek Türk Kadınlar Birliği ya da Kadınlar Halk Fırkası olarak bilinen siyasi bir parti kapatılır. Bu

dönemde kadın hareketi olarak tanımlanan feminizm öne çıkmaz. Mevcut süreçte erkeğin yasal olarak hâlâ *"ailenin reisi"* olduğu vurgulanır. Şirin Tekeli'ye (2020, s. 29-30) göre *"Kurtulmuş Kadınlar"* düşüncesi etrafından Cumhuriyet'in ilanından 1970'lere kadar kadın sorunu daha çok köy veya kasabalardaki eğitimsiz kadın sorunu olarak algılanmıştır.

Aytaç (2016, s. 38) ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'ün inkılaplarına bağlı olarak oluşan *"Cumhuriyet kadını*"nı bu dönemin romanlarında yer aldığından ve bu kadın imgesinin okumuş ve eğitimli olduğundan bahsetmektedir. Söz konusu dönemde Toprak'a (2022, s. 461) göre Türkiye'de ilk dalga feminizmi 1935 yılında sonlanır. İkinci dalga feminizmin de özellikle 1961 Anayasası'ndan oldukça etkilendiğini dile getirir. Yine 1950'li yıllarda köyden şehre doğru oluşan göç ve kadının şehirlerde çalışma yaşamına katılmaya başlamasıyla aile bütçesine katkısı, eğitim hakkının artması ve bununla birlikte üniversitelerde kız öğrencilerin sayılarının artması ile entelektüel kadın algısının görünür olmaya başladığını belirtir. Kadının konumuna dair algılar, tarihsel süreçlere göre içerik ve biçim olarak değişiklerden etkilenmiştir.

1.5.3.2. 1970'li Yıllarda Cinsiyet Algısı

Gürsel Aytaç (2016, s. 38) 1970'li yılları cinsiyet açısından kadın kimliğinin "*çok çeşitli açılardan yansıması bulduğu"* bir dönem olarak tanımlar. Bu dönemin cinsiyet açısından kadınların arasındaki sosyal, ekonomik, eğitim farklılıklarının ve kültürel yaşamlarının çok farklı uçlarda olduğuna değinir. Dönemin betimlenen çeşitliliği ve uç noktalara varan kategorilerinin Türk edebiyatında kurgusal zemininde de yer aldığını belirtir.

> "*Kadının yeri, kişiliği ve eğitim öğretim imkânlarının çeşitliliği ve kutupluluğu bakımından belki de dünyanın en ilginç ülkelerinden biri olan bugünkü Türkiye'de bir yandan kadın profesörler öte yandan okuryazar olmayan, ekonomik bağımsızlığını kazanmamış kadınlar; bir yanda oyun masasından kalkmayan sosyete gülleri, öte yanda eylemci devrimci genç kızlar, erkeksi kadınlar, kul eşler…"* (Aytaç, 2016, s. 38).

1970'lerden itibaren feminizmin kavramsal açıdan bilinirliği, medyanın olanaklarına bağlı olarak gelişimini sürdürür (Kırca, 2000, s. 143). Hülya Argunşah (2016b, s. 311-312) Türk edebiyatında 1970'li yıllarla birlikte bilhassa cinsiyet açısından kadın yazarların nicelik olarak artışından bahseder ve bunun da nedenini

“kadın hareketlerinin kazandığı ivme”ye dayandırır. Dolayısıyla 1970’li yıllar genel olarak kurgusal metinlerin ve farklı ifade çeşitlerinin olduğu yıllar olarak belirmektedir.

Tekeli’ye (2020, s. 29-30) göre 1970’lerle beraber “sol”un yükselişe geçtiği dönemler kırsal kesimdeki kadın sorunu *“işçi kadın”*ın sorununa evrilir. Bu zaman diliminde feminist düşünürler bütün eşitsizliklerin kaynağının sistemsel olduğunu düşünmüşler. Dolayısıyla kadın sorunun da sınıf meselesinin içinde bir mesele olarak değerlendirmişlerdir. Bu tarihlerdeki düşünceye göre kadınlar erkeklerle birlikte mücadele etmişlerdir. Ancak onlar kadının kurtuluşunun sınıf odaklı olduğunu ve sosyalist düşüncenin bu meseleyi de kapsadığını düşünmüşlerdir. Böylece feminizm asıl olarak 1980’lerde Türkiye’de sesini duyurabildiği söylenmektedir.

1.5.3.3. 1980’li Yıllarda Cinsiyet Algısı

Türkiye, 12 Eylül 1980 Darbesi ile 1980’li yıllara giriş yapar. 1982 Anayasası ile birlikte siyasi partilerin kadın kolları kapatılır. Böylece kadınlar, derneklerde bir araya gelmeye başlarlar. Bu dönemde feminist hareketin daha çok Batı’daki kadın hareketinin 1960’lı, 1970’li yıllarına benzediği söylenir. CEDAW’ın (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi) kabulüyle birlikte askerî darbe yılları, kadınlar için “*küresel ölçekli gelişmelere entegrasyon”* (Gazioğlu, 2012, s. 99-100) açısından önemli gelişmelerin olduğu yıllar olarak tarihte yerini alır. Oldukça yoğun gelişmelere sahne olan 1980’li yıllar Kadın Hareketleri için önemli bir zaman dilimi olarak görülmektedir. Akagündüz’e (2015, s. 28-29) göre Türkiye’de Kadın Hareketleri 1980 sonrası itibarıyla oldukça dinamik bir hâl almıştır. Bu dönemi Avrupa’daki gelişmelerle karşılaştırır. Buna göre 1980’li yıllar Avrupa’da kadınlık *“temsil ve yazın sorunu”* mihverinde ele alınmaktayken Türkiye’de *“aile içi şiddet, kadın hakları ve politik katılım”* alanlarına yoğunlaşılmıştır.

1980’lerde feminizm çeşitli işlev ve etkinlikleriyle öne çıkar. Tekeli’ye (2020, s. 31) göre 1980 Askerî Darbesi’nin sol kesim üzerindeki ağır etkisi feminizmin öne çıkmasına sebep olmuştur. 1980’lerde başlayan feminist hareketler kadınlar açısından yeni kazanımlar ve olanaklar sağlar. Bu tarihsel süreçlerdeki gelişmelerin özellikle *“daha taşra ve ortaalt sınıftan kadınlar için yeni açılımlar”* (Sancar, 2020, s. 301) oluşturur. 1980’li yıllarda aynı zamanda kadınlarla ilgili birçok dergi (Somut, Kaktüs,

Pazartesi) ve sivil toplum örgütleri *"şiddet, kadın hakları"* ile *"politik katılım"* (Gedik, 2009, s. 304) konularını gündemleştirir.

Tartışmalar 1970'lerde başlamakla beraber Türkiye'de ikinci dalga feminizm 1980 sonrasında görülür (Toprak, 2022, s. 464). Kadın hareketleri, 1980'li yıllarda yoğunlaşır: YAZKO tarafından yapılan Feminizm konulu sempozyum, Kadın Çevresi Kitap Kulübü (1984), Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığa Karşı Uluslararası Sözleşme'nin onaylanması için yapılan dilekçe kampanyası (1986), kadına karşı dayak ile ilgili yargı kararına karşı eylemlerin yapılması, 8 Mart kutlamaları… Yapılan çalışmalar, cinsiyetler arasında kadınlara dönük çeşitli sorunların tespitine ve çözümüne yönelik olması ile birlikte cinsiyet algısının bilhassa yargı kanalında nasıl tezahür ettiğine dair içerikler de sunar. Özellikle kadınlarla ilgili kamuoyunda geniş yankı uyandıran bir mesele de 1990'lı yıllara tekabül eder. Buna göre Ceza Yasası'nın 438. Maddesi ciddi bir eleştiri konusu olur. Anayasa Mahkemesi'ne başvurulur. Ancak hâkimlerin çoğu yasayı *"eşitlik ilkesine aykırı"* olarak kabul etmezler (Tekeli, 2020, s. 31-32). Bu olay ile birlikte o dönemde feminizmin ciddi anlamda ses getirmesine olanak sağladığı belirtilmektedir. Sancar (2020, s. 16-17) 1980'li yılların cinsiyet algısı açısından anlamsal bir değişikliğe evrildiğinden bahseder. Ona göre kadın hakları kavramı zamanla farklılık içermeye başlamış, bir *"kadın mağduriyeti- kadın sorunları"* çerçevesine indirgenmiştir. Durakbaşa'ya (2017, s. 14) göre 1980'li yıllarda Türk edebiyatında kadınlar özellikle otobiyografik romanlar ve anılar kaleme alırlar ve yazarlıkta kadına bireysel bir bakış geliştirirler. Duygu Asena ve Füsun Erbulak, kadın konusunu ele alan eserleriyle kadını birey noktasında ön plana çıkarırlar. Duygu Asena 1980'ler döneminde önemli bir isim olarak belirir. *Kadının Adı Yok* adlı otobiyografik eseri "*feminizmin Türkiye'deki ilk bildirisi"* olarak nitelenir, ayrıca yazarın adı geçen romanında "*1980'lerin modernleşmiş Türkiye'sinde kadın olmaktan ötürü"* yaşanan sorunlara değindiği söylenir (Saraçgil, 2005, s. 392). Duygu Asena, evlilik rolü içindeki kadın meselesine odaklanır ve Türkiye'deki toplumsal rol ve beklentileri sorunsallaştırır (Ordu, 2023, s. 40). Aytaç (2009) Türk edebiyatında 1980 sonrası Aysel Özakın, İnci Gürbüzatik, Erendiz Atasü gibi isimlerin bu alanda eserler kaleme alan yazarlardan olduğunu söyler.

1980'lerde kadınlar eserlerinde otobiyografik unsurları kullanmaktadır. Tezer Özlü, 1960 yılında 1980 sonrasına kadar eserlerinde otobiyografik unsurları yoğunlukla

kullanan kadın yazarlardandır. Özlü, eserlerinde cinsiyet algısı açısından kadınların anne olarak sessizliklerini sıkça dile getirir. Erkek egemen toplumun kültürüyle ve kurallarıyla baş etmeye çalışan kadın kahraman vurgusuna yer verir (Çerkeşli, 2013). Yazarın *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* adlı eserinin *"otobiyografik ayrıntılarla kurgulandığı"* (Abiç, 2018, s. 257) ifade edilmektedir. Gürbilek'e (2021, s. 83) göre söz konusu roman ailedeki cinsiyet düzenini otobiyografik açıdan irdeler. Ayrıca mekân olarak aile kurumunun da *"ev"* içindeki hiyerarşik konumu önceller. 1980'li yılların eser ve yazar çeşitliğinin yanında cinsiyet temsillerinin de eleştirildiği bir dönem olduğu görülür.

1.5.3.4. 1990'lı Yıllarda Cinsiyet Algısı

1990'lı yıllar Türkiye'deki kadın hareketleri için önemli aşamaları kaydettiği yıllardır. Bu yıllarda kadın hareketleri ve cinsiyet düşüncesine dair önemli odak noktanın meselenin akademik ortama taşınmış olmasıdır. Yine bu dönemde *"kadın sorunlarını araştırma merkezleri*" kurulmuştur (Gedik, 2009, s. 305). Söz konusu dönemde, kadın çalışmaları sadece sosyal bilimlerde değil edebiyat, sanat, tarih gibi birçok alanda araştırmaların yapılmasına olanak tanınmış ve çeşitli alanlarda incelenmeye değer bulunmuştur. Sancar (2020, s. 302) 1990'lı yıllarda bilhassa kadının kendi *"bedeni"* üzerinden çeşitli hak arayışlarının yoğunluğunun göze çarptığını söylemektedir. 1990'lı yıllar kadın konusunun bilim sahasında ele alındığı ve nesnel bir bakışla irdelendiği bir zaman dilimi olduğu görülmektedir.

1.5.3.5. 2000'li Yıllarda Cinsiyet Algısı

2000'li yıllar kadın çalışmaları sahasının genişlediği ve 1990'lardaki oluşumların arttırıldığı bir dönemdir. 1990'larda akademik alana taşınan kadın ve cinsiyet meselesi 2000'li yıllardan itibaren özel üniversitelerin de kapsamına alınmıştır (Gedik, 2009, s. 306). 1990'lı yıllardan sonra özellikle 2000'li yıllarda cinsiyet meselesi sanat mecralarında daha bir görünürlük kazanmıştır (Antmen, 2021, s. 16-17). Kadına dönük toplumsal temsillerin tetkik edildiği metinler öne çıkarılmıştır. Teknolojinin hız kazandığı bu dönemde cinsiyet algısına dönük hususlar yeniden gözden geçirilmiştir. Şahin'e (2016, s. 25) göre 2000 sonrası Türk edebiyatında konu ve temalar çeşitlilik göstermiştir. Toplumsal cinsiyet algısına dönük olarak yazarlar çeşitli eserleri kaleme

almışlardır. Bu dönemde bilhassa kadınlar eserlerinde *"toplumsal sınırların"* ötesine geçerek farklı temalara vurgu yapmışlardır.

2000 sonrası dönemde öne çıkan en önemli konu, kadın cinayetlerinin yoğun olarak gündem oluşturmasıdır. Yine bu dönemde *"kadın"* ve *"aile"* kavramları, yeniden çeşitli yönleriyle incelenmeye tabi tutulmuştur (Acar, 2021, s. 28-30). Toplumsal cinsiyet algıları özellikle erkek ve kadının toplumsal varoluşu ve toplumsal görümümü, özel alan ve kamusal alan içindeki temsili, sanatsal açıdan gelinen konumları, özellikle de *"kadın kimliği"* gibi dinamiklerle çeşitlilik göstermiştir. Gedik (2009, s. 312) toplumsal cinsiyet algısı açısından 2000'li yıllarda izleksek açıdan -namus cinayetleri, şiddet, kadın emeği gibi- mevzuların çoğaldığından bahsetmektedir. Yine bu dönemde cinsiyet vurgusunda kadının *"özne"* konumu öne çıkarılmıştır. Erden'e (2011, s. 57) göre 2000'li yıllar cinsiyet bağlamında mevcut güncel olan konular ile anlatıların eklemlenmesinin aynı bağlam içinde ele alınmasını sağlamıştır. Bu yıllar, özellikle kadın yazarların edebî sahada daha çok yer aldığı ve edebiyat-yazı-kadın üçgeninde çeşitli sorunları dillendirdikleri bir dönemdir. Sayar'a (2023) göre 21. yüzyılda cinsiyet algısına dönük çeşitli konular öne çıkmıştır. Yine 2000'li yıllarla birlikte tarih, politika, çağın eleştirisi, kadın, aşk, cinsellik üzerine yazılan metinlerle sosyoloji, biyografi, fantastik, çevre gibi çeşitli konulara eğilen metinlerin varlığı söz konusudur.

2000'li yıllarda edebî alana yansıyan diğer bir husus olarak da şiddet olgusudur. Şiddetin cinsiyet algısı açısından edebiyat dünyasındaki yansımaları 2000'li yıllardan sonra artmıştır. Atasü (2019, s. 257) "*Kadın olmanın çeşitli hâllerinde karşılaşılan, yaşanan ve yaşatılan şiddete kadın edebiyatçıların yoğun biçimde değinmeleri ise daha da yenidir, belki son yirmi-yirmi beş yılın olgusudur"* der. Edebiyat dünyasında erkek yazarlara nazaran kadın yazarlar eserlerinde şiddeti çoklu boyutuyla dillendirmişlerdir. Dolayısıyla günümüzde -2000'li yıllarda- kurgusal metinlerde şiddetin çok boyutlu yönleriyle tezahürleri olan bir kavram olarak işlevselleştiğini söylemek mümkündür.

2. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET İZLEKLERİ AÇISINDAN 2000 SONRASI TÜRK ROMANLARININ ANALİZİ

2.1. MUTLULUK (2002)

Mutluluk, Zülfü Livaneli'nin ilk baskısı 2002'de yapılan bir romanıdır. Roman sinema filmine de uyarlanmış ve 2007 tarihinde Barnes&Noble Büyük Yazar Ödülü'nü yazarına kazandırmıştır (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 7). Roman kırsal alandaki cinsiyet algılarının arka planını irdeleyerek töre cinayetlerini mercek altına almaktadır. Eser; kız çocuğu doğmuş olmanın anlamını, cinsiyetler açısından beden algısını, töre cinayetlerinin mahiyetini, ataerkil sessizlik ve ataerkil şiddetin çok boyutluluğu ile erkek egemen düşüncede kadın ve erkeğin anlamlarını problematize etmektedir.

Roman, toplumsal cinsiyetin en temel sorunlarından biri olarak görülen, son zamanlarda sıkça medyada ve sosyal hayatta yansıması olan şiddetin en katı biçimi olarak değerlendirilen töre/kadın cinayetlerinin oluşum ve gelişim safhalarına odaklanır. Ayrıca kırsal kesimdeki toplumsal yapının cinsiyet konumlamalarını ataerkil şiddet ve ataerkil sessizlik kavramları çerçevesinde irdeler. Eserin kurgusal düzlemi şöyledir: Meryem, küçük bir kasabada yaşayan, annesi ölmüş genç bir kızdır. Gözlerinin iriliği ile dikkatleri çeken Meryem, babasının ikinci evliliğinden Döne adlı üvey annesi ve üvey annesinin iki çocuğu ile birlikte kasabada sıradan bir hayat yaşamaktadır. Doğu Anadolu Bölgesi'nin Van ilinde yaşayan on yedi yaşındaki Meryem, amcası tarafından tecavüze uğrar ancak failin adını vermez. Tüm köy, Meryem'in tecavüze uğradığını öğrenir. Köyde bu türden olay yaşayan kızlara iki yol görünür: Ya intihar edecekler ya da İstanbul'a gönderilecek ve orada intihar süsü verilerek öldürülecekler. Meryem, yaşadığı olay sonrası izbe bir yere kapatılır ve dış dünyayla ilişkisi tamamen kesilir. Tecrit edildiği bu zaman diliminde aç bırakılır ve soğuğa mahkûm edilir. Ailesinin ve etrafındaki tüm insanların ısrarına rağmen Meryem, failin adını vermez. Döne, izbe yerde kalan Meryem'in kendisini asması için halat getirir. Meryem, yaşadıkları karşısında daha fazla dayanamaz. İntihar girişiminde bulunur ancak son anda intihar etmekten vazgeçer. İntihar etmesi beklenen Meryem kendisini öldürmeye cesaret

edemeyince amcasının oğlu Cemal'e Meryem'i öldürme emri verilir. Cemal, askerden yeni dönmüş bir dağ komandosudur. Köyden sevdiği Emine ile evlenmeyi planlamaktadır. Meryem'in namusunu temizleme görevini alan Cemal, Meryem'i yanına alarak İstanbul'a trenle gider. Yolda Meryem'i öldürmeyi düşünür. Meryem'i trenden atmayı planlar ancak düşüncesini gerçekleştiremez. Cemal, Meryem'i öldürmeye hem cesaret edemez hem de hukuki sorunların çıkmaması ve aile tarafından temkinli olması öğütlendiği için yapamaz. Yasal sorunların doğmaması için İstanbul'a kadar giden Cemal, Meryem'i öldürme gücünü bir türlü kendinde bulamaz. Cemal Meryem ile birlikte İstanbul'da ağabeyi Yakup'un evinde bir süre kalır. Yakup, cinayete karışmak istemediğini Cemal'e söyler. Ancak ona bir viyadüğün adresini de verir. Cemal bir viyadükten Meryem'i aşağı atmaya çalışır. Ancak bunu da yapamaz. Bu arada Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin de İstanbul'da yaşamaktadır. Cemal onunla Meryem ile ilgili durumu paylaşır. Selahattin, bunun çok büyük bir günah olduğunu söyler ve Cemal'i bu karardan vazgeçirir. Ailenin verdiği emri yerine getiremeyen Cemal kasabaya geri dönememektedir. Cemal ve Meryem; bir süre Selahattin'in balık çiftliğinde kalırlar, Cemal burada bekçilik yapar. Eski bekçi işine döneceği için Cemal ile Meryem orada daha fazla kalamayacaklarını anlarlar. Tam da bu durumdayken tekne ile denize açılan İrfan Kurudal ile tanışırlar. İrfan Kurudal, İstanbul'da yaşayan çok zengin bir profesördür. Televizyonlarda konuşmalar yapan, oldukça ünlü ve popüler olan İrfan Kurudal, uzun bir süredir depresyondadır ve yaşadığı hayattan nefret etmektedir. Babası öldüğü gün bile cenazesine gitmeyen İrfan Kurudal, karısı Aysel'e bir mail gönderir ve uzun bir süre İstanbul'da olmayacağını belirtir. Üniversitedeki işini bırakır ve bankadan yüklüce bir para alır. Para ile de bir tekne alır ve kendini denizin ortasında bulur. Hep istediği kitabını yazmayı planlar. Uzun bir süre yalnız kalır ve içsel bir muhasebeden geçer. Bu süreçte daha fazla yalnız kalmamak adına yeni tanıştığı Meryem ile Cemal'i yanında çalıştırmak üzere işe alır. İrfan Kurudal ile Meryem ve Cemal'in yaşamları/yolları böylece kesişir. Hep birlikte denizdeki teknede yaşamaya başlarlar. İrfan Kurudal, Meryem'in hikâyesini öğrenir. Ona yardım etmeye karar verir. Küçük bir köyde emekli bir büyükelçinin evini kiralarlar. Belli bir süre burada yaşarlar. Meryem köyde gözleme yapan Doğulu bir aile ile tanışır. Meryem aileyle ile iyi anlaşmaya başlar ve ailenin Mehmet Ali adında bir oğlunun kendisiyle ilgilendiği fark eder.

İrfan Kurudal, Cemal'e Meryem için ölüm emri veren babasının, fail olduğunu bir kavga esnasında söyler. Kavga onların tüm ilişkilerini bitirir. İrfan Kurudal köyden teknesine geçer ve denize tekrar açılır. Meryem'e de büyük bir miktarda para bırakır. Meryem de bu paranın bir kısmını Cemal'e verir, ondan İstanbul'a gidip iş kurmasını ve kendi hayatına dönmesini ister. Geri kalan parayla da Mehmet Ali'nin ailesinin gözleme yerini yeniden dekore edip gözleme işi için ailenin yanına geçmeyi düşünür. Cemal'den kurtulan Meryem kendi kararını vermenin özgürlüğünü duyumsar ve mutlu olur.

İrfan Kurudal ise yıllarca kapıldığı bir düşünce ile kendi metanoyasını gerçekleştirir. Annesinin evine taşınır ve oradaki şehirde bir üniversitede işe başlar. Babasının mezarını ziyaret eder. Roman, hem İrfan Kurudal'ın hem de Meryem'in yeni bir hayata başlamaları ve bu yeni başlangıcın verdiği mutlulukla biter.

Kız çocuğu doğmuş olmanın anlamına, cinsiyet temelli beden algısına, töre cinayetlerinin toplumsal oluşum nedenlerine ve toplumsal algıdaki görünümlerine, ataerkil düşüncede kadın ve erkek temsillerinin gösterdiği anlama romanda değinilir. Ataerkil şiddetin çok boyutluluğu ve ataerkil sessizliğe odaklanan eserde söz konusu izlekler çeşitli okumalara yeniden açılmakta ve irdelenmektedir.

2.1.1. Kız Çocuğu Doğmuş Olmak ve Beden Algısı

Feminist düşüncede kız çocukları çok erken yaşlardan itibaren çeşitli normlar ve kültürel algılar çerçevesinde imgelenmektedirler. Simone de Beauvoir (2021b, s. 23) *İkinci Cinsiyet* eserinde çocukluk dönemi ile kız çocuğu doğmuş olmanın anlamını mercek altına almaktadır. Cinsiyetin yüklediği semantik bağlamın bilhassa kız çocukları üzerindeki yoğun etkilenimlerini somutlamakta, erkek çocukları için daha büyük tasarıların olduğunu savlamaktadır. Oysaki kız çocukları daha yaşamının erken dönemlerinden itibaren kendi yazgılarının kurbanı olduğunu ifade eder ve bunun da *"anatomik bir yazgı"* olmadığını dile getirir. Ona göre kadınlık anlam itibarıyla çocukluk döneminde oluşan verili bir kavram olarak *"edilginlik"* içinde biçimlenmiştir.

Mutluluk romanında kadınlar dünyaya kız çocuğu olarak geldikleri için mutsuzdurlar. Kız çocukları, ataerkil düşünce mekanizmaları ile büyürler. Onların algı dünyasında kadınlık hem biyolojik hem toplumsal hem de kültürel açıdan hep aşağı olarak yerini bulur. Kadın olmak basit görülür. "*Meryem bunları duya duya büyüdüğü*

için dişi olmaktan nefret eder ve 'Allah'ım beni niye kadın yarattın?' diyerek, kendisini boğazına kadar günaha sokacak sorular sorardı" (Livaneli, 2020, s. 16).

Romana göre kadın için icap eden algılar toplumsal temsiller yoluyla ortaya konulur. Kadın olmak kırsal kesimdeki kadının zihinsel düzleminde *"ceza"* olarak tahayyül edilmektedir. Kırsal kesimin algısal dünyasının resmedildiği düşünce yapısı Meryem'in izlenimlerinden görülebilmektedir. Kadınlık ve erkeklik kavramlarının algısal biçimlenişinde erkeklik *"üstünlük*" ile konumlanmış, kadınlık ise olumsuzlanmıştır.

Meryem'in içsel dünyasındaki gözlemleri ve analizleri, kendiyle amcasının oğullarını mukayese edişleri toplumsal cinsiyet dünyasındaki algılarını betimlemektedir (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 14). Meryem kendi çevresini gözlemler. Özellikle ergenliğe girdikten sonra cinsiyet rollerine ilişkin anlamın daha da keskinleştiğini fark eden Meryem, çocukluk arkadaşları Cemal ile Memo gibi olamayacağını düşünür. Meryem'in nazarında erkeklik anlamsal bağlamda olumlanırken kadınlık olumsuzlanmaktadır. "*Onlar insandı, kendisi ise suçlu. Saklanması, örtünmesi, hizmet etmesi, ceza görmesi gerekiyordu; bunun başka türlü olması mümkün değildi. Dünya, 'kadın' denen pis mahlûklar yüzünden felaketlere sürüklenmişti"* (Livaneli, 2020, s. 16-17). Meryem cinsiyet odaklı biçimlenmiş kalıpların nasıl tezahür edildiğini sorgulamakta ve oluşan algılar çerçevesinde kadın olduğu için kendini sürekli olarak içsel manada ötelemektedir. Kadın olmanın anlamı, yapıtın kahramanı için bir uzaklık ve mesafe ile anlamlandırılır.

Meryem, annesinin doğum esnasında ölümünü de kadın olmanın bir cezası olarak görür. "*Eğer Allah onu cezalandırmasa kadın değil, erkek olarak yaratırdı; böylece doğum yapmaz ve ölmezdi"* (Livaneli, 2020, s. 17). Meryem böylece başına gelenlerle cinsiyet temelli mesele arasında menfi bir ilişki kurar. Kadın olmanın insan olarak nasıl ve ne tür hâllerle anlamlandırılmasına esefle içerlenir. Tüm bu düşünme süreçleri ile Meryem figürü bedeninin yok olmasını ister. Ona göre bedeni onun yaşamsal alanını engelleyen önemli bir sorundur. Kurtulması gereken ve yok olmasını dilediği bir kavramdır. Kate Millett (2018, s. 84) ataerkil düşünce yapısının kadının benliği üzerinde ciddi tesirlerinin olduğunu, bu şartların "*kadındaki fiziksel benlik duygusunu"* zehirlediğini ve bundan dolayı kadınların da kendi bedenlerini bir çeşit *"yük"* olarak gördüklerini belirtmektedir.

Töre toplumsal yaşamın kurguladığı bir çeşit *"ikinci doğa"* olarak değerlendirilmektedir. Simone de Beauvoir'a göre *"Özne beden olarak değil, tabulara, yasalara tabi olan beden olarak kendi bilincine varır ve kendini gerçekleştirir"* (Beauvoir, 2021a, s. 68). Dolayısıyla beden kurgulanan ve anlamlandırılan bir unsur olarak düşünülmektedir. Beden kavramı *Mutluluk* eserinde çeşitli görünümlerle birlikte kritize edilmektedir. Yaşla birlikte bedenin değişimi ve bedenin değişimi ile rollerin ve anlamların biçimlenişi Meryem'in perspektifinden anlatılır. Meryem, bedeni üzerinden dışlanmış ve yine bedeninden dolayı ölümü hak ettiği aile bireylerince düşünülmüştür. İstanbul'a yolculuk esnasında Cemal'den fazlasıyla çekinen Meryem, Cemal'in başkalaşmış hâlinden de ürkmektedir. Cemal ile çocuklukta birlikte oynayıp eğlenen Meryem, cinsiyet algılarının kız çocuklarına yönelik olarak değişimini/biçimlenişini anlamakta güçlük çeker. *"O neşeli çocukluğunun nasıl olup da birdenbire bu kasvetli ve aşağılayıcı hayata dönüştüğünü bilemiyordu"* (Livaneli, 2020, s. 141). Meryem karakteri üzerinden kadınların kendi cinsiyet meselelerine yönelik algılarını ilk önce anlamlandıramadıkları düşüncesi eserde öne çıkar. Onlar, cinsiyet ayrımcılığına bedenleri üzerinden uğradıklarını fark etmemekte hatta karşıdakine karşı şefkat ve merhamet duygularını esirgememektedirler. Oysa Meryem'in kullandığı ifadeden hareketle *"bilemiyordu"* kelimesi zaten kadının ne kendi vaziyetini ne de toplumdaki konumunu belirleyecek bir farkındalığının oluşmadığı gibi daha da öte, kadınların yeterince olgunlaşmış bir bilinçten de ne kadar uzak olduğunu da ortaya koymaktadır. Yapıtın esas muhtevasına göre kadınlar; kendi süreçlerinin kabulünü bilmelerinden değil konumlarını bilmeden yaşayıp kabul etmelerinden gelmektedir. Dolayısıyla Meryem de meseleyi bilmemekte, bilememekte, anlayamamakta ve bilmek/çözümlemek için herhangi bir uğraşı taşıyamamaktadır. Meryem'in tek düşünebildiği ve kendi durumuyla ilgi kurabildiği *"Keşke hiç büyümeseydim"* cümlesidir (Livaneli, 2020, s. 141). Çocuk olmak/kalmak Meryem'in büyümekten daha çok önemsediği bir mesele olur. Meryem en çok bu noktada bedeninden rahatsız olmaktadır. Sahip olduğu beden onun yaşamsal zeminde nefes almasına izin vermemekle birlikte Meryem bedenini ciddi bir yük olarak algılamaktadır. Meryem için büyümek *"sihrin bozulması"* (Livaneli, 2020, s. 141) olarak ele alınır. Meryem'in erkeklerle anatomik bir mukayese yapması, Freud'un fallus kıskançlığı kavramını düşündürtmektedir. Beauvoir (2021a, s. 68) bedenin verilerinin sosyal, politik, psikolojik, ontolojik ve ekonomik faktörler ışığında

bir bağlam oluşturacağını ve kadının bedensel anlamda neden "*Başka"* olduğunu irdeler. Bu bağlamda psikanalitik alanın verilerini değerlendiren Beauvoir (2021a, s. 70) Freud'un kadının "*yazgısı*"nı esas almadığını, kadının yazgısını betimlerken erkeği model olarak gösterdiğini söyler. Freud'u erkek merkezci bir anlayış içinde niteler ve Freud'un iddia ettiği gibi cinsiyetin anlam kazandığı dönem olarak çocuklukta esas özün anatomik olmadığını vurgular. Beden insanın sahip olduğu ve içinde yaşadığı evidir ve bu ev/yapı *Mutluluk*'ta kadın için tekinsiz bir mecradır. Kadınların büyümek istememelerinde veya kadın olarak doğmama istemlerinin sebebi sahip oldukları beden algısıdır. Romanda Cemal erkek olarak sahip olduğu beden güçlü ve kuvvetlidir, onun bedeni yaşamında kalkan gibidir. Oysa Meryem, bedeninden kaynaklı yaşam hakkının elinden alınma durumuyla karşı karşıyadır.

Kadınlar beden diline ve sözel olmayan bir koda çok dikkat etmektedir. Jest, mimik ve beden dilini yüksek oranda okurlar. Kadınların beden diline karşı gözlemlerinin ve algılarının daha yüksek olması dikkat çekici olarak değerlendirilmiştir. Feminist yaklaşımına göre korkunun tüm görünümlerini ve kuralların tüm katılığını taşımak zorunda olan kadınlar anlam ve iletişim dünyasında sözden çok sözel olmayana odaklanırlar. Bu durum kadınların *"toplum içinde daha düşük statüde"* (Dökmen, 2021, s. 165) olmalarına bağlanmakta ve bu durum kadının sözden ziyade beden hareketlerine, jest ve mimiklere daha duyarlı olmaları ile sonuçlanmaktadır. Romanda Meryem davranışlara göre konumlanmaktadır. Kadınların bedensel konumlanmaları cinsiyet hususuyla ilgilidir. Değişim ve dönüşümlerin bedensel manadaki durumları toplumsal mekanizmada kız çocuklarının duygusal açıdan *"sakat"* olarak hissetmelerine neden olabilmektedir. Mevcut algının oluşumu ile toplumsal cinsiyet kurguları ve algılarıyla ilgilidir (Beauvoir, 2021b, s. 55). Kadınların menstrüasyon dönemlerinin kültürel ve sosyolojik açılımlarının çeşitli görünürlükler taşıdıkları bildirilmektedir. Mevcut algıların nesilden nesile taşındığı da ifade edilmekte, kadınlığın çeşitli özgül vaziyetlerinin toplumsal görünümlerinin olduğu ortaya konulmakta, cinsiyetin bağlamsal anlamlarının kadınlar vasıtasıyla nasıl ortaya konduğu somutlanmaktadır (Vargün B. , 2021, s. 9). Kadınların öznel konumda kendilik beden algıları olumsuzdur. Bunda kadınlığın belirli yüklerinin yanında toplumsal açıdan beklenilenler de etkilidir. Romanda trenle İstanbul'a yolculuğunda Meryem toplumsal açıdan oluşan hiyerarşinin kent ve kırsal düzlemdeki algılanışını gözlemler. Aradaki makasın epey açıldığını fark

eden Meryem şehirli bir kadın olmanın düşlerini kurmaya başlar. Meryem'in izlenimlerine göre kent ve kasabada toplumsal cinsiyet algıları farklı kadınlıklar doğurmuştur. Romanda diğer bir bedensel algı köydeki ebenin söylediklerinden de anlaşılmaktadır. Gülizar Ebe'nin sürekli olarak *"Kadınlık batsın!"* (Livaneli, 2020, s. 174) diye serzenişleri vardır.

Kadın ve beden ilgisi arasında olumsuz bir algının olduğunu dile getiren eserde kadınlığın beden üzerinde olumsuz algısı bilhassa Meryem figürü üzerinden somutlanır. Olumsuz olarak tümcelere dökülen fikirler kadınların bedensel işleyişleri ve toplumsal yaşamlarının algıları etkilediği gibi kadınlık için çeşitli olumsuzlanmaların olduğu da eserde vurgulanır.

2.1.2.Töre Cinayetlerinin Toplumsal Görünümleri

Mutluluk romanı töre cinayetlerine değinmektedir. Töre cinayetlerinin arka planındaki işleyiş ve törelerin muhtevalarına göre çeşitli içerikleri anlatılmakla birlikte eserde cinayetler öncesi kadını toplumdan izole etme, kapalı mekânda hapsetme, kişisel bakımdan uzak bırakma gibi çeşitli menfi muamelelere de değinmektedir.

Töre cinayetleri çok yönlü açılımları olan bir kavram olarak belirir. Vargün (2009, s. 27) töreyi *"özellikle geleneksel kültürde, geçmişten günümüze süregelen, değişmeye ve değişime karşı direnen kurallar"* olarak tanımlar. Ayrıca kültürlerin içinde barındırdığı kurallar dâhilinde çeşitli yaptırımlarının olduğu ve bu yaptırımların *"en katı ifade şekli"* olarak da töre ve namus cinayetleri olduğunu dile getirir. Tire (2019, s. 186) ise töreleri kaynaklarını geçmişten alan aynı zamanda *"yazılı olmayan hukuk kuralları"* olarak da ifade etmektedir. Türkiye'deki töre cinayetlerinin çeşitli sosyokültürel nedensellikleri olduğunu, bunlardan birinin de *"ataerkil yapı ve değerler"* olduğunu belirtir (Tire, 2019, s. 209). Kaynağını örf ve âdetlerden alan töreler kendi içinde toplumun onayladığı çeşitli yaptırımlardan oluşmaktadır. Törelerin sözel olmayan ve yaptırımları ciddi olan bir kavram olduğu bilinir.

Eserin ana sorunsalı, Meryem'in tecavüze uğramasından sonra kasabadaki tüm insanlar tarafından durumunun duyulmasıdır. Ailesine göre Meryem namusu kirlenmiş biridir ve aile üyeleri toplumsal açıdan itibarlarını kaybetmişlerdir. Eserde eleştirilen asıl odak şudur: Toplumsal tezahürde nedenler ve failler değil kadının kendisinin bizzat suçlu görülmesidir. Romanda kadınların da namus konusunda erkeklerle aynı fikirde

olduğu görülür. Döne'nin Meryem'e yönelik algısı *"şeref"* kavramı üzerinden gelişir. Meryem ona göre suçludur. Meryem yüzünden *"ailesinin şerefi iki paralık olmuş"*tur (Livaneli, 2020, s. 14). Namus ve şeref kavramları çevresinde örüntülenen anlayışa göre *"kadının cinsel"* açıdan benimsenmeyen davranışları, bekâretini kaybetmesi, evlilik dışı ilişkisi, aile bireyleri dışındaki erkeklerle *"samimiyeti"* ailenin toplumsal açıdan saygısını zedelediği düşünülmektedir. Öte yandan Türkiye'de namus algısı bağlamında kullanılan *"şeref, onur, ar"* kelimeleri de *"birbirine yakın anlamlar taşı*"maktadır (Uğurlu ve Akbaş, 2013, s. 78). Dolayısıyla romanda Meryem'in cinsel saldırıya uğraması, bekâretini kaybetmesi, tüm köyün bu durumu öğrenmesi kasabada yaşayan aile için "*ailenin şerefi"* ile bağdaşlaştırılmıştır. Romana göre kırsal kesimde kadın namus ve şeref algılarıyla konumlandırılarak nesneleştirilmiştir. Erkek egemen bir anlayışa göre denetimi, cezası ve infazı kararlaştırılması Meryem figürü üzerinden somutlanmaktadır.

Yapıt, töre cinayetlerindeki asıl failin kurban üzerindeki denetiminin görünürlüğünü iletisel bir bağlamla vermektedir. Neticede Meryem amcası tarafından tecavüze uğramıştır. Amcası bulunduğu yerin hatırı sayılır ve ileri gelenlerindendir. Meryem'in babasının da çekindiği biridir. Fakat bu saldırının kimin tarafından gerçekleştirildiğini Meryem kimseye söylemez. Vaziyetini bütün köy öğrenince ailesi onu izbe bir yere kapatır. Temel ihtiyaçları dışında dışarı çıkmasına izin verilmez. Eserin temelde tartışmaya açtığı bağlam, yaşanılan durumun *"sorumlusu"* olarak kadının gösterilmesi meselesidir. Romanda mevcut düşünce mekanizması toplumsal cinsiyet algısının tezahürü olarak gösterilmekte, kadının durumunun sosyal anlamı ve tecavüzün arka planındaki olayların kritize edilmesi ile ilintilendirilmektedir (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 9). *Mutluluk'*ta ana odak töre cinayetlerini Meryem üzerinden somutlama ve kırsal kesimdeki kadınların töre kurbanı olmalarının hikâyesini Meryem figürü üzerinden betimlemektir. Esere göre tecavüze uğrayan kadınlara iki ceza kesilmektedir: Birincisi kadının intihar etmesi, ikincisi de kadının İstanbul'a gönderilmesi. İstanbul'a gönderilen kızlar bir şekilde intihar süsü verilerek öldürülmektedir. Kalanlarsa kendini asarak intihar etmektedir. "*Meryem'in izbede sessiz sedasız kendisini asıp bu işi temizlemesini istiyorlardı sonra da unutulur giderdi her şey"* (Livaneli, 2020, s. 15). Dolayısıyla kadının öldürülmesi gerekli görülür ancak bunu da kendisinin yapması beklenir. İntihara teşvik edilen Meryem figürü üzerinden aynı

zamanda kadın intiharlarının arka plandaki muğlaklığına da dikkatleri çekme gayesindedir.

Meryem intihar etmeye niyetlenir. Ancak son anda intihardan vazgeçer. Dolayısıyla ikinci bir seçenek olan İstanbul'a gönderilmesi söz konusu olur. Aile büyüklerinin aldığı karar neticesinde, evin genç erkeklerinden biri olan Cemal bu işle görevlendirilir. Meryem, Cemal tarafından İstanbul'a götürülecek ve cezası orada infaz edilecektir. Önemli olan tek şey Cemal'in bu işten hukuksal açıdan kurtulması ve bu eylemi gerçekleştirdiğinde suçlanmamasıdır. Dolayısıyla aynı törelerin erkeği/erkekliği her şekilde korumak istendiğinin mesajı da eserde verilmektedir.

Meryem'in amcası Meryem'in suçlu olduğunu Cemal'e söylemektedir. Romana göre kadının sorumlu tutulduğu durumun cezası, yine bir erkek tarafından verilir. Ataerkil kültürün kendi iktidarı içinde hiyerarşik açıdan yaş ve toplumsal konumla da ilgisi bulunmaktadır. Romana göre Cemal de babasının emrini vazife olarak algılar ve zaten Cemal'in konuyla ilgili fikri de sorulmamıştır.

Cemal, Meryem'i İstanbul'a ağabeyi Yakup'un evine götürür. Yakup, bu cinayete karışmak istemez ancak yol yordam göstermekten ve akıl vermekten de çekinmez. *"Sonra ona yarım saat yürümeyle ulaşılabilecek yüksek ve ıssız otoyol viyadüklerini anlattı; İstanbul'a göç eden köylüler, bu tip namus infazlarını hep oralarda yapıyorlardı. Şimdiye kadar kaç kız atılmıştı o uçurumlara kim bilir. Arada bir gazetede, televizyonda çıkardı"* (Livaneli, 2020, s. 223). Romanda kadın cinayetlerine ilişkin çeşitli sosyolojik analizler de yapılmakta, kadın intiharları ile kadın cinayetleri arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Meryem'i viyadüklerden birine götürdüğü sahnede Cemal karmaşık duygular içindedir. Öldürmek Cemal için ağırdır ve Meryem'e karşı acıma duygusu ağır basar. Cemal'in o an Meryem ile ilgili düşünceleri şöyledir:

> *"Önünde duran da artık çocukluğunu bildiği küçük kız değildi, bir kadındır; hem de lekelenmiş, boğazına kadar günaha batmış, ailesinin yüzünü yere indirmiş, isimlerini beş paralık etmiş, babasını ve amcasını rezil etmiş bir kadın. Aile bu utançla yaşayamazdı ve asırlardan beri bu işin kuralı konmuş, cezası belirlenmişti"* (Livaneli, 2020, s. 245).

Onu öldüremeyeceğini anlayan Cemal, Meryem'e sert bir tokat atar. Meryem sarsılarak yere düşer. Romanda kadın; erkek karşısında aşağılanmakta, duygusal ve fiziksel şiddet görmektedir. Ayrıca eserde hegemonik (baskın) erkeklik Cemal figürüyle somutlanır ve şiddetin yansımaları gözler önüne serilir.

Cemal figürü, erkeklik kavramından dolayı toplumun ona yüklediği anlamlar neticesinde algılanmakta ve söz konusu algıdan dolayı bir şekilde toplumsal baskı görmektedir. Ayrıca *“toplumun onu atfedeceği olumsuzluklar”*dan dolayı Cemal de ciddi bir buhranla karşı karşıya gelmiştir (Uğurlu ve Akbaş, 2013, s. 87). Töre cinayetlerinin fail penceresinden de verildiği romanda Cemal figürü örneklenmektedir. Meryem’i öldürmek veya öldürmemek arasında sıkışıp kalan Cemal; fiziksel ve psikolojik şiddete, hakarete, ilgisizliğe Meryem’i mahkûm ederek bir şekilde onu cezalandırmış olur. Romanda sadece ataerkil düşünce yapısının kadınlar üzerinde değil erkekler üzerinde de ciddi yaptırımlarının ve bağlayıcılığının olduğu ortaya konulmaktadır. Cemal’in kasabasına ve sevdiği kız Emine’ye dönememesi törelerin erkekler üzerindeki baskıcı yapısını da ortaya koyar. Böylece roman hem kurban hem de fail açısından oluşan töresel göstergelere temas eder.

2.1.3.Ataerkil Düşüncede Erkek ve Kadının Anlamı

Mutluluk’a göre ataerkil kültür, cinsiyete göre anlamlar oluşturmakta; erkeğe müsamahakâr, anlayışlı ve bağışlayıcı yüzünü göstermektedir. Öte taraftan aynı düşünsel mekanizma kadına karşı katı, disipline edici ve kural koyucu gibi çeşitli ifadeler takınmaktadır. Toplumsal kabul ve onay cinsiyet algısının süzgecinden geçtiği romanda kız ve erkek çocuklarının sevilme durumları farklılık göstermekte ve çocukluk cinsiyete göre anlam kazanmaktadır. Meryem’in iç dünyasındaki düşünceleri ve gözlemleri, roman boyunca aynı zamanda yazarın cinsiyet temelli eleştirel ve sorgulayıcı sesi görünümdedir. Meryem cinsiyet algısının erkeğe olumlu, kadına ise olumsuzlandığı fark edecek kadar sorgulayıcıdır. Meryem amcasının oğlu ve çocukluk arkadaşı olan Cemal ile -çocukluktaki bir anısından hareketle- cinsiyet temelli bağlamsal bir mukayese yapmaktadır.

> *“Akşam eve dönünce teyzem ikimize de ceza vermişti. Her zamanki gibi yine sana kıyamamışlar, beni izbeye kapatmışlardır. Beni öyle çok izbeye kapattılar ki zaten! Ne yapsam suçtu: Yüksek sesle gülme Meryem, öyle kırıtma Meryem, artık büyüdün, oğlan çocuklarıyla oynama Meryem, onlarla aynı okula gidemezsin Meryem”* (Livaneli, 2020, s. 142).

Sosyalizasyon süreçleri kadın ve erkeğin anlamını denetimsel açıdan belirgin kılar düşüncesini öne çıkaran eserde -Meryem’in gözlemlerinden hareketle- yaş, eğitim ve disiplin anlayışının cinsiyetlere bağlı olarak çeşitli anlamlar içermesinin yanı sıra

çeşitli yaptırımlar ve normlar yönünden değişkenlik gösterir. Nitekim tüm bu norm ve yaptırımlar romanda gündemleştirilen *“namus”* konusunda da belirgin kazanacak, Meryem için öngörülen ceza tatbik edilmeye çalışılacaktır. *“Namus cinayetlerinin işlenmesi ve namus”* algısına ülkemizde kadına ve erkeğe yaptırımlar açısından *“çifte standardın hâkim olduğu”* düşünülmektedir (Yıldız, 2008, s. 219). Romanda verilen temel iletilerden biri de çocukluktan başlayan cinsiyet algılarıdır. Söz konusu algılar toplumsal ve bireysel tüm kodlarda temsiliyetini bulur.

2.1.4. Ataerkil Şiddetin Çok Boyutluluğu

Ataerkil şiddeti öne çıkaran *Mutluluk* romanı şiddetin çok boyutluluğunu da irdeler. Şiddet, çeşitli türlerde ortaya çıkabilen gerek fiziksel gerekse psikolojik katmanlılığa sahip bir kavram olarak bilinir. Şiddet çeşitli tezahürleri olan ve uygulanana göre değişkenlik arz eden bir kavram olarak belirir ve çeşitli kategorilere ayrılır. Bunlardan biri de aile içi şiddet olarak isimlendirilmektedir. Aile içi şiddet aile içinde yaşayan aile üyelerinden veya aile bireylerinden birine fiziksel veya psikolojik boyutlarda yaşamsal bir zarar verilmesi ve “*hayati bir tehdit”* oluşturması olarak ifade edilmektedir (Doğrucan ve Yıldırım, 2020, s. 125). Sadece töre cinayetleri gibi en uç ve en aşırı biçimiyle yansımaların görüldüğü gibi aile içinde kadına karşı fiziksel ve psikolojik şiddetin yoğunluğu da *Mutluluk*’ta gözler önüne serilmektedir.

Ataerkil şiddetin bir yönü olan aile içi şiddet romanda yoğunlukla geçmektedir. Esere göre kadınlar pişirir, temizler, çocuklara bakar ancak tüm emeklerine karşın hem psikolojik hem de fiziksel şiddeti yoğun olarak yaşamaktadırlar. Aile içi şiddeti, Yakup’un eşi Nazik figürü üzerinden de somutlayan eser şiddetin aynı zamanda cinsellik ve gebelik ile görünürlüğünü de ortaya koymaktadır. Yakup’un karısı Nazik, üç çocuk annesidir. Sürekli hamile kalmakta ve kürtaj olmaktadır. Meryem Nazik’in evinde kaldığı süreçte onun yaşadıklarına tanıklık eder. Romanın bir sahnesinde Meryem’i de yanına alan Nazik kürtaj olmaya gider. Kadınların kürtaj problemine de değinen roman, mahalle baskısının erkek üzerindeki tesirini de ortaya koymaktadır. Şiddet erkek cephesinde fail olarak gösterilirken arka planda kadınların şiddetin oluşması açısından kışkırtılmalarına da değinilmektedir. Romana göre kadının şiddet görmesine birinci sebep olarak da diğer kadınların söylemleri neden olmaktadır. Bunun sebebi de yine esere göre ataerkil kültür içinde zulüm gören kadının diğer bir kadının da

mutlu olmasını istememesi ile olarak ifade edilir. İkinci bir husus olarak da çevresel baskıların etkileri ortaya konulur. Ayrıca erkeklerin bu şiddeti uygularken kendi *"şeref"* algısını kıstas göstermeleri ile nedenselleştirildiği belirtilir. Esere göre kırsal kesimden gelen insanlar, metropolde yaşasa bile toplumsal cinsiyet algısı noktasında öğrendiği düşünce şemasından hareket etmektedir.

Romanda kürtajın yapıldığı yerdeki sahne öne çıkarılır. Meryem burada birçok kadınla karşılaşır. Çoğunun gözle görülür fiziksel bir şiddet gördüklerini fark eder. Romanın bu sahnesinde kadınların şiddeti görüp doğallaştırdıkları üzerine çeşitli iletiler akıtılmaktadır. *"(...) aslına bakarsanız gösterecek bir şeyi olmayan bu yıpranmış kadınlar, evde gördükleri şiddeti, kutsar gibi birbirlerine aktarıyorlar ve belki de böylelikle şiddeti yansıtarak rahatlıyorlardı. Acımasız yüzlerinde hiç de yakınır bir anlatım yoktu doğrusu; yedikleri dayakları gülerek anlatıyorlar"* (Livaneli, 2020, s. 251). Romana göre şiddet alışılan ve genelleştirilen bir vaziyet olunca şiddet görenlerin de bu durumu paylaşmaktan ve işi sıradanlığa vermekten başka çaresi kalmamaktadır. Böyle bir durumda kadınların geliştirdikleri bir çeşit savunma refleksi olarak *"gülme"* eylemi öne çıkmaktadır. Lalo (2022, s. 74) *"Komik faaliyetin nekresi (humour'u) olduğu gibi gülünç de hassasiyetin komiğidir"* der. Şiddetin sıradanlaşması ve olağanlaşmasının da problematize eden esere göre şiddetin komik bir alana dönüşmesi, içinde barındırdığı acıma duygusu ile bir tezat yaratmaktadır. Dolayısıyla şiddetin olağanlığı karşısında acı'nın yerini bir çeşit kabul ve başından atma davranışı kişilerde gelişmektedir.

Romana göre şiddetin yaygınlığı onun doğallaşmasına da neden olmuştur. Eserde normalize edilmiş şiddet kadınlar arasında sıradan olanla temsiliyetini bulur. Doğal ve günlük hayatın bir parçası gibi sıradan algılanan aile içi şiddetin benimsendiği bir hâl alması romanda eleştirel bir yaklaşımla ortaya konulmaktadır. Kadınların yaşadıkları baskıyı, baskının temsilen gördükleri şiddete karşı kendi aralarında tepkileri veya kayıtsızlıklarının yüzeyde görünenleri anlatılmaktadır. Kadınların yoğun olduğu yerde Meryem ve diğer şiddet mağduru kadınlar birbirlerini gözlemlemektedirler. Meryem Nazik ile birlikte gittiği yerdeki tüm kadınları davranış ve söylemleri açısından izlemektedir. Meryem'in yüzündeki tokat izi -Cemal Meryem'i öldüremediği için ona sert bir tokat atmıştı- morarmaya başlamıştır. Bulunduğu yerdeki kadınlar ona anlayış göstermeye başlamaktadırlar. "*Sanki onların kader arkadaşı ya da sırdaşıymış gibi"*

dirler ve "*Elbette kendisine anlayış gösterecekler ve içlerinden biraz da oh olsun diyeceklerdi; çünkü zulüm gören, başkasının da zulüm görmesini ister"* (Livaneli, 2020, s. 252). Görüldüğü üzere roman kadınların şiddet açısından *"ortak"* bir dışavurum duygusu geliştirerek rahatladıklarını ve psikolojik bir iyi olma hâline erişmeye çalıştıklarını vurgulamaktadır. Kadınlar erkek dünyasında aynı yazgısının belirgin sonuçlarını kendi hemcinslerinde gördüklerinde şiddeti normalleştirebilmektedir. Aynı sebeplerden dolayı mağdur olmak, kadınların aynı kaderi paydaş görmeleriyle neticelenebilmektedir.

2.1.5.Ataerkil Sessizlik ve Cinsiyet Algısı

Ataerkil sessizliğin tüm hâlleri genişleyen bir yelpazeden görülebilen *Mutluluk* romanı *"ataerkil sessizlik"* kavramına değinir. Yapıtın başkahramanı Meryem on yedi yaşlarında genç bir kızdır. Yaşadığı kasabada cinsel bir saldırıya uğramıştır ve kasaba sakinleri Meryem'in yaşadığı bu olayı duymuştur. Kasaba halkının olayı bilmesi ailesi için bir toplumsal baskı mekanizmasının doğmasıyla paralel olarak gelişir. Meryem'in bu durumundan dolayı ailesi içine kapanır ve kasabalarındaki diğer insanlarla belli bir süre görüşmezler. Spivak (2020, s. 107) cinsiyet düzeninde kadını *"madun"* olarak ifade eder ve kadının *"suskunluk"* ile *"nesne"* olma hâli arasındaki paralelliğini irdeler. Ataerkil sessizlik, erkek egemen kültürün cinsiyet konusundaki törelerin ve uygulamadaki pratikleri karşısında *"toplumsal bir suskunluk"* olarak düşünülebilir. Meryem sorumlusu olmadığı hâlde yaşadıklarından dolayı ölümle cezalandırılacaktır. Meryem bir şekilde ortadan kaldırılacaktır; bunu herkes bilmektedir. Ya Meryem, kendisi bu işi hâlledecek yani intihar edecektir ya da ailedeki bir erkek tarafından öldürülecektir. Her hâlükârda durumun bilinirliği ve sonuçlarının neler olacağı bütün köyde ve ailede bir sessizlikle karşılanır. Romana göre söz konusu sessizlik, Meryem'in haklı veya haksız olması üzerine değildir. Törelerin gereği alınan kararlar karşısındaki tutumdur, teslimiyetçi tavır ve cinsiyet algısının sonuçlarından dolayı oluşan kollektif bir davranıştır.

Kadın veya töre cinayetleri, sosyolojik bağlamda ele alınır. *"Femicide"* ya da *"feminicide"* olarak ele alınan bu kavramın tam bir tanımı olmadığı söylenir. Femisid kelimesinin Türkçeye *"kadın cinayeti"* olarak geçtiği ve kavramsallaştırıldığı ifade edilmektedir (Ayhan, 2019, s. 15). Kadınlar genellikle de yakın aile üyeleri olan

erkeklerden biri tarafından öldürülmektedir. Söz konusu kavram kadına verilen büyük bir ceza olarak töre cinayeti kapsamında ifade edilir. *Mutluluk* romanında Meryem'in kaderi bellidir ve sonu ölümdür. Meryem'in dışında gerçekleşen durumu toplumsal kulvarda insanlar tarafından nedenlerine eğilmediği ve bunun yerine oluşacak olası sonuçları da kabul edici tavırlar sergiledikleri romanda anlatılır.

Ataerkil düşüncede kadının kendi namusunu koruma sorumluluğu vardır. Dolayısıyla temelde sorumlu olan ve kendini koruması gereken Meryem'dir yani kadındır düşüncesi yaygın bir düşünce niteliği olarak romanda görülmektedir (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 8). Tüm kasaba halkı, onun bir şekilde öldürüleceğini bilmektedir. Esere göre herkesin duruma vakıf olması meselenin normalize edilmesiyle ilgilidir. Namus cinayetlerinde bilhassa konunun erkek egemen düşüncenin doğallaştırılmış uygulamaları açısından ele alınması önemlidir (Koğacıoğlu, 2009). Yapıta göre köyde genel olarak söylenmeyen/konuşulmayan kadına verilecek cezada saklıdır. Meryem ortadan kaldırılacaktır. Herkes durumun farkındadır. Tüm kasaba halkı Meryem'in ölümünü normal *ve "doğal"* algılayacaktır. Meryem'e uygulanacak muamele önceden belirlenmiştir. Vaziyetin bilinirliği ve sonucun gerçekleşeceği düşüncesinden dolayı kasabaya büyük bir sessizlik hâkim olur. *"Töre töreydi, herkes bilirdi bunu"* (Livaneli, 2020, s. 121). Roman Meryem'e yöneltilen şiddetin nihai bir şekli olarak öldürülmesi ailenin köyüyle, köylüsüyle yeniden eski hâline dönmesi/ normalleşmesi ile bağlantısı olduğu düşüncesine odaklanmaktadır.

Meryem İstanbul'a gittiği gün bütün kasaba halkı onun öldürüleceğini bilmesine rağmen bunu kabul edilebilir bir vaziyet olarak değerlendirir. Meryem'in ölüm fermanı karşısında duran tek kişi Gülizar Ebe'dir ve bir tek Gülizar Ebe, Meryem'in durumuna üzülür. Ancak onun da elinden bir şey gelmemektedir. Gülizar Ebe *"Çok uğraştım ama gücüm yetmedi"* (Livaneli, 2020, s. 126) der. Meryem İstanbul'a gönderilmeden önce ölümünün kendi elinden olması istenir. Meryem'in üvey annesi Döne tarafından Meryem'e bir urgan verilir. Meryem'in intiharı tüm kasaba ahalisi için beklenen bir gelişmedir. Romanda beklenilen ve doğal görülen durum büyük bir sessizlik ve kabul ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Söz konusu durum romanda şöyle tasvir edilmektedir:

> *"Bir ölü evi gibi sessizliğe bürünmüşlerdi. Yalnız evden değil, kasabadan da ses gelmediğini fark etti Meryem. Koskoca kasaba atlarıyla, eşekleriyle, horozlarıyla, tavuklarıyla, minibüsleriyle, insanlarıyla, çarşısı pazarıyla susmuştu. (…) Meryem, kasabadaki bu büyük sessizliğin kendisiyle ilgili olduğunu seziyor ama ne olduğunu bir*

türlü çıkaramıyordu. Başına gelen o korkunç işten sonra bu izbeye kilitlenmesi ve günlerce ateşler içinde sayıklayarak yatmasıyla da bir ilgisi vardı bu tavrın. Ama neydi? Bütün kasaba, kendi gibi küçük bir kız yüzünden mi susmuştu? Meryem battaniyesine biraz daha sarındı ve o anda, kasabanın kendisinden ne beklediğini anladı. Bir anda oldu bu; birdenbire zihni aydınlanıverdi: yerine getirmesini bekledikleri bir görev yüzünden bütün kasaba susmuştu. Sadece evdekiler değil, bütün kasaba Meryem'in kendisini ortadan kaldırmasını bekliyordu. Onun intihar haberini alır almaz herkes yine gündelik işine gücüne dönecekti; çocuklar neşeyle koşturup çember evirecek, patlak çamur oyunu oynayacak, büyükler alışverişlerine, ibadetlerine, kısaca normal hayatlarına döneceklerdi. Hepsi, Meryem'in ortadan kalkmasına bağlıydı. Açık bir gerçekti bu" (Livaneli, 2020, s. 55).

Romana göre ataerkil toplumun ortak yargısı kadına karşı ciddi yaptırımlara sahip olmasıdır. Eril düşünme biçimi ilk elden yapamadığını kadının kendisine yaptırmak istemektedir. Meryem'i *"iliklerine kadar titreten"* durum *"bütün kasabanın kendisini düşündüğünü, ölümünü beklediğini keşfetmesi"*dir (Livaneli, 2020, s. 56). Meryem tek başına bu sessizliğin nasıl şiddetli bir anlam içerdiğinin farkındadır.

Meryem'in annesi ölmüştür ve annelik "üvey" kavramı etrafında Döne üzerinden anlatılır. Romanda Döne sadece bir üvey anne olarak değil ataerkilliği benimseyen olumsuz bir figür olarak konumlanmaktadır. Meryem'e karşı tiksinti ve hınç ile doludur. Romanda Meryem intiharı düşünürken intiharı gerçekleştirmesi için urgan Döne tarafından verilir. Genellikle bu işi üvey annelerin yapması erkek egemen zihniyetin kadınların da zihinsel dünyalarında kodlandığının bir göstergesi olarak düşünülebilir. Romana göre ataerkil düşüncedeki kadın hem kurban hem cellattır. Kadının kadına insafı bu yüzden olmaz. Döne ataerkil bir bakış açısına sahip bir kadındır. Toplumsal cinsiyet anlayışında *"üvey anne"* oldukça sık kullanılan bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Masallarda sıklıkla geçen *"üvey anne"* imgelemi düşsel bir kurgu olarak yer almaktadır. Masallardaki bu imgenin ortaya çıkışı ve çocuklar açısından psikolojik görünümlerinin *"annenin masallara özgü bir şekilde iyi kalpli (genellikle ölmüş) anne ve kötü kalpli üvey anne hâlinde bölünmesi çocuğa"* yarar sağladığı düşünülmektedir (Bettelheim, 2020, s. 78). Romanda masallardaki anne figüründeki gibi bölünmüşlük Meryem üzerinden de somutlanmaktadır.

Meryem boynunu ilmeğe geçirir ve tam bu esnada Döne ona yiyecek bir şeyler getirmiştir. "*Göz göze geldiler. Boynu ilmeğin içindeki Meryem ile kapıda duran Döne bir süre birbirlerini süzdüler. Sonra Döne hiçbir şey söylemeden yavaşça çıkıp kapıyı*

sessizce kapattı. Tepsiyi de geri götürmüştü" (Livaneli, 2020, s. 57). Döne'nin Meryem'e öfkesi kadar Meryem'in de Döne'ye karşı nefreti vardır. Karşılıklı bir nefret-öfke atmosferinde gelişen bir iletişimleri vardır. Meryem Döne'ye o kadar öfkelenir ki intihar etmekten vazgeçer. "*Daha sonra da çok hatırlayacağı ve Döne'ye şükran duymasına yol açacağı gibi onu kurtaran da bu öfke oldu"* (Livaneli, 2020, s. 57). Dolayısıyla roman aynı zamanda üvey annenin olumsuz tavrına karşı kız çocuklarının yaşamla mücadelesindeki güçlü duruşlar kazanmalarını da öncellemektedir. Romandaki kötü kalpli üvey anne figürünü simgeleyen Döne aynı zamanda Meryem'in sezgisel açıdan kurtulmasına da vesile olur, onu intihardan vazgeçiren bir sıçrama noktası olarak imgelenir. Adler (2017, s. 127-128) *Cinsiyetler Arası İşbirliği* adlı eserinde çağının sanat anlayışını "*erkek egemen bir sanat anlayışı olarak"* görür ve edebî yapıtların "*erkek geleneklerini, erkek sorunlarını"* yansıttığını, kadını da olumsuz bir motif olarak imleyen ve erkeklerden yana "*yönlendirici"* yapısını eleştirir. Kadınlar bu sanat atmosferinde yer edinemezler. Beaudelaire'in şiirdeki kadın algısından *Binbir Gece Masalları'nda* anlatılan hileli ve kurnaz kadın tiplemesinden örnekleyerek kadının edebiyat dünyasında "*tehlike"* olarak betimlendiğini ifade eder.

Döne karakteri, eserde kötücül bir figür olarak konumlanır. Döne dışında Meryem'in teyzesi de Döne figürü gibi paralel bir algı dünyasına sahiptir. Dolayısıyla eserde Döne ve Meryem'in teyzesi *"erkek iktidarı"*nı devam ettiren birer temsilcisi olarak nitelenmektedir (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 9). Romanda kadınlar bu yüzden birbirini koruyacak kadar güçlü ve metin değillerdir. Gerek teyze gerekse üvey anne sessizlik düsturuyla aynı zamanda ataerkilliğin kadın dünyasındaki içselleştirilmiş temsiliyetlerini de sergilemektedir.

Mutluluk romanı sadece töre cinayetlerindeki tavır karşısındaki sessizliği değil aynı zamanda kırsal alanlarda da cinsiyet algısına bağlı olarak yaşamsal sessizliğe de dikkat çeker. Kadınlar modern yaşam alanlarıyla kırsal alanlarda birbirinden farklı yaşamlar sürdürmektedir. Aynı durumlar benzer tavırları içermemekte ve kadınların kendini ifade ediş biçimini de etkilemektedir. Modern yaşam eserde, kadının kendiyle daha barışık, kadınlık durumundan çekinik davranmasına mâni olmadığı anlayışı ile gelişir. Oysaki kırsal kesimlerde/ köylerde veya söz konusu kültürün taşıyıcısı ailelerde kadına dönük tutum ile kadının kendine dönük bakışı tamamen farklılaşmaktadır. Bourdeiu (2015, s. 67) kadının sessizliğinin yanında ataerkil kültürün erkeklik üzerinde

tahakküm kurduğunu, erkeklerin de bu düşünce yapısının bir *"kurbanı"* olduğunu söylemektedir. Meryem'i öldürmekle görevlendirilen, sevdiği kız Emine'den ayrılan, kendi memleketinden kopan Cemal eril düşüncenin erkekler üzerindeki olumsuzluklarını romanda yansıtan bir figür olarak konumlanır.

Meryem İstanbul'a giderken ilk defa trende yolculuk yapmış ve uzun bir yolculukta ilk defa erkeklerin yanında yemek yemiştir. Trende şehir hayatından olan, modern giyimli kadınların davranış ve tavırlarındaki rahatlık Meryem'i şaşırtır. Meryem geldiği kültür ile yanında oturan yolcuların sahip olduğu kültür arasındaki farklılıkları görür. Seher figürü üzerinden mukayese ederek cinsiyet temsillerini gözlemler.

> *"Oysa kendileri erkeklerin yanında konuşamaz, yemek yiyemez, tuvalete gittiğini belli edemez, hatta gebeliklerini bile saklarlardı. Bir kız bir eve gelin gidip de hamile kaldı mı, bu ayıbı aylarca herkesten gizlerdi ve kayınvalidesi, ancak kızın turşu ve nar ekşisine aşırı düşkünlük göstermesi gibi belirtilerden anlayabilirdi durumu. Kız son güne kadar sesini çıkarmadan, yakınmadan çalışmaya devam eder ve saati gelince eve gelen ebe, sessiz sedasız doğumu gerçekleştirirdi. Aynı şey Seher'in başına gelse herhâlde davul zurnayla ilan ederdi bu durumu ve ailesi onu nazlardı da nazlardı"* (Livaneli, 2020, s. 172).

Kadının geleneksel kültür ve kırsal kesimdeki konumunu erkeklerle karşılaştırmasını yapan Meryem, Seher'in ve şehrin kültürel dokularının cinsiyet bağlamlarına göre değiştiğini fark eder. Meryem'in bu gözlemleri algı dünyasında bir uyanış olur. Romanın sonunda söz konusu farkındalık Meryem'in kararlılığını ve kendilik konumunu da etkileyecektir. Esere göre Meryem kadınlığın bağlamlara göre çeşitliliğini ve değişimini anladıktan sonra bireysel adımlar atabilmekte, öznel kararlarını verebilmekte ve romana da adını veren özgürlükle beraber *"mutluluk"* kavramıyla hayatının öznesi olmaya doğru yelken açmaktadır. Kandiyoti (2019, s. 28) kent ve kırsal merkezli açıklamalarında kırsal alanda "*açık bir tabakalaşma yokken cinsiyetler arasındaki ayrım*"ın keskinliğinden bahseder. Ayrıca kent yaşamı içinde kadınların çeşitlilik oluşturduklarını belirten Kandiyoti (2019, s. 39) metropollerde yaşayan "*gecekondu kadınları"* ile *"eğitimli, orta ve üst"* sınıftan olan kadınlar olarak kategorilendirir ve bunu da *"kentteki tabakalaşma"* bağlamında ele alınması gerektiğini ifade eder. Romanda Seher ile Nazik arasındaki farklılık da kent olgusu açısından dikkatlere sunulmaktadır. Kentte yaşamını idame ettirse de Nazik yoksulluğun pençesinde olan ve eril bir geleneğin uzantılarında yaşayan bir kadını simgeler. İrfan Kurudal'ın karısı Aysel ise zengin ve modern bir ailenin kızı olarak farklı bir konumda

imgelenir. Roman Türkiye'deki kadınların çeşitliliğine panoramik bir bakışla geniş bir yelpazeden vurgu yapar ve cinsiyet temsillerinin de bağlamlarını doğumdan yaşlılığa kadar sosyal, psikolojik ve kültürel açıdan çeşitli parametlerle etraflıca inceler.

2.2. GİZLİ ÖZNE (2003)

Nihan Kaya, birçok türde eser vermiş ve özellikle çocukluk çağına ilişkin konularda mesajlar veren kurgusal ve inceleme anlatıları olan bir yazar olarak tanınmaktadır (Savaş, 2021). Nihan Kaya'nın *Gizli Özne* romanının ilk baskısı 2003 yılına aittir. Romanın kurgusal düzlemi şöyledir: Roman ailenin tek çocuğu olan Reha'nın ani ölüm haberinin üzerinden bir ay geçmeden Revnâ Yenal'ın ölmüş olan nişanlısı Reha'nın ailesini ziyaretiyle başlar. Revnâ, Reha'nın ölümünden sonra onun ailesiyle bir süre yaşamaya ve onların yaşamının içinde yer almaya başlar ve Reha'nın odasına yerleşir. Aileyle uyumlu bir şekilde yaşamaya başlayan Revnâ üniversitede fotoğraf bölümünden mezun olan bir hemşiredir ve resim ile ilgilenmektedir. Reha'nın annesi Bihter, roman yazarı ve psikoloji profesörüdür. Revnâ kaldığı sürece Reha'nın ailesini sağlık açısından takip etmekte, evlerinin bahçesini yeniden canlandıracak şekilde çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Reha'nın ailesi ve Revnâ ortak kayıpları noktasında birbirlerine bağlanmışlardır.

Uzun bir süre Revnâ, Reha'nın annesi Bihter ve babası Kemal ile yaşar. Revnâ bir gün sütlü kahve yapar. Kahveleri servis edeceği sırada fincanlar kırılır. Kırılan fincanlarının dağıttığı kokuyla iki kadın için –Revnâ ve Bihter- geçmişlerine doğru bir yolculuk başlar. Kahve kokusundan çağrışımlara açılan, çocukluktan başlayan bir zaman dilimine gidilen romanda her insanın çocukluk ile beraber baltalanan ruhsal süreçlerini etkileyen hikâyeler ve yaşanmışlıklar anlatılır.

Bihter, Revnâ ile ilgili hiçbir bilgiye sahip değildir. Onun hakkında herhangi bir şey bilmemesi, Reha ile birlikteyken hiçbir şekilde Reha'nın ailesi ile tanışmak istememesi de Revnâ'nın yarattığı bilinmez bir hikâyenin parçalarıdır. Revnâ'nın yanında Bihter'in çocukluğuna ait olan *"mavi bir pelerin"* vardır. Mavi pelerinin Revnâ'nın eline nasıl geçtiğini Bihter hiçbir şekilde anlamlandıramaz.

Genç Revnâ'nın geçmişi şöyle özetlenebilir: Üç yaşından on sekiz yaşına kadar yetiştirme yurdunda kalan Revnâ, Sağlık Meslek Lisesinden mezun olur. En büyük arzusu iyi bir ressam olmak olan Revnâ İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf

bölümünü kazanır. Harçlığını çıkarmak ve hemşirelik yaparak geçimini sağlamak için işe başvurur. Revnâ bu süreçte daha birinci sınıf öğrencisidir. Üniversiteye devam ettiği için eğitim bursu almaya devam eden Revnâ'ya parası yetmemektedir ve bir işte çalışması gerekmektedir. Çalışarak ek bir getiri elde etmeyi planlayan Revnâ eline geçecek parayla fotoğraf bölümündeki ihtiyaçları olan makine ve diğer teçhizatları almayı düşünür.

Bahtiyar Bey, Ferit ve Nevzat ile Nevzat'ın küçük kız kardeşi Cemre, Yanık Köşk'te yaşamaktalar. Yaşadıkları çevrede sosyal ilişkileri olmayan, içine kapanık bu aile, çalışanları Perihan Hanım dışında kimseyle görüşmemektedirler. Perihan Hanım, köşkün temizlik ve yemek gibi hizmetlerini yapmaktadır. Dolayısıyla geçmişin gölgesinde kalan aile Cemre'yi de oldukça ihmal etmişlerdir. Cemre, konuşamamakta ve tepki gösterememektedir. Daha bir yaşında bile değilken köşkteki yangında annesi ile babasını kaybetmiş, on iki yaşlarında zayıf ve çelimsiz bir kızdır. Bahtiyar Bey'in torunu Cemre'nin sağlık sorunları için verilen iş ilanında çocuksuz bir kadın aranmaktadır. Fiziksel açıdan sağlık sorunları olmayan Cemre için Bahtiyar Bey ancak onu kontrol edecek bir hemşire aradığını belirtmiştir. On sekiz yaşındaki Revnâ yatılı kalacak şekilde işe alınır. Böylece Yanık Köşk'teki aile ile Revnâ'nın yolları kesişir.

Issız ve sakin olan bu köşkte kaldığı sürede Revnâ bir süre sonra sesler duymaya başlar. Gerçeklik algıları kırılır. Revnâ üniversiteden tanıştığı Seray ile görüşmeye başlar. Annesi ve babası hayatta olmayan Seray kardeşleriyle birlikte yaşamaktadır. Seray Boğaz'da yer alan bir gecekonduda oldukça yoksul bir yaşam sürdürmektedir. Seray'ın altı kardeşi vardır. Ablası Ankara'da evlidir. Ağabeyi Ayhan tıp okumakta, Melda ve Erhan ile yedi yaşındaki Eray birlikte yaşamaktadır. Amcaları Nedea lakaplı Orhan onların yanında ara sıra kalmaktadır.

Oldukça yoksul olan Seray, ailesine bakmak için bir radyoda DJ'lik yapmaktadır. Seray çocukluğunda yapılmış yanlış bir iğneden dolayı sakat kalmıştır ve yürümede aksamalar yaşayan ancak fiziksel engeline rağmen hayat dolu, çalışkan ve azimli biridir. Seray ve kardeşlerinin yoksulluklarına rağmen hayat dolu ve özgüvenli olmaları Revnâ'ya oldukça etkilemektedir.

Revnâ, Ayhan'a Yanık Köşk'teki Cemre ile ilgili ailenin duyarsızlığını ve doktor çağırmayışlarını bir sohbet esnasında anlatır. Ayhan Revnâ'ya doktor bir arkadaşı olan Reha'yı çağırmasını önerir. Reha Yanık Köşk'e gelir. Reha kardiyolog olduğunu,

Cemre'nin tıbbi bir sorunu olmadığını ve bir psikiyatrist arkadaşını onlara yönlendireceğini söyler. Reha aynı zamanda Revnâ'ya ortak bir aile yemeğinde psikiyatrist arkadaşıyla birlikte onlara eşlik etmeyi de teklif eder. Böylece Cemre'nin sosyal yaşam açısından durumunu gözlemleme şansını yakalayacağını söyler. Ferit ve Nevzat, bu yemek fikrini onaylarlar. Akşamki yemeğe Cemre'nin dayısı Ferit, ağabeyi Nevzat, Reha, Reha'nın psikiyatrist bir doktor arkadaşı, Revnâ ve Cemre katılır. Ferit bir ansiklopedi hazırladığını, yeğeni Nevzat'ın da ona yardım ettiğini söyler. Ayrıca Ferit'in gölge yazarlık yaptığını, ünlü bir adam adına romanlar yazdığı ve bu işten de para kazandığını, yine gazetelere çeşitli eleştiri yazılarını farklı isimlerle gönderdiğini ve bu farklı isimler arasında bir tartışma şeklini verdiğini yemekte öğrenirler. Yemekte aynı zamanda Revnâ'nın da hayat hikâyesi anlatılır. Revnâ'nın annesinden kendine kalmış bir kutuda *Mavi Pelerinli Kız* adlı bir defterden bahsedilir. Reha'nın önerisiyle bu defter eser olarak basılmaya karar verilir. Ferit baskı işlerini üstlenir. Akşamki yemekte sürekli olarak sorulan sorulara Revnâ bir süre sonra dayanamaz ve baygınlık geçirir.

Reha, Revnâ'nın kendine gelmesinden sonra bir anda ona evlenme teklif eder. Revnâ evlenmek ve güven ilişkisine dayanan bir hayat kurmak istemekte ancak geçmişinden dolayı Reha'nın ailesiyle tanışmaya tereddüt etmektedir. Reha'nın annesi psikoloji, babası psikiyatri profesördür. İkisi de alanlarında ünlü kişiler olduğu için Revnâ onların karşısında kendini aşağı konumda görür ve tanışmayı bir süre erteler. Revnâ üç yaşına kadar olan geçmişinden kaçmak ve sürekli olarak geleceğe odaklanmak niyetindedir.

Seray; sürekli olarak çalışmakta, hastalanan kardeşi Eray'ın masraflarını çıkarmak için daha çok uğraşmaktadır. Revnâ ise Reha'nın işinden dolayı vaktinin çoğunu Seray'da geçirmektedir. *Mavi Pelerinli Kız* kitabı yayımlanır ve Seray'ın radyo programlarında dile getirdiği şekilde oldukça beğenilir, ünlü bir eser hâline gelir. Kitabın bu denli ilgi görmesi üzerine insanlar yazarını tanımak istemişlerdir. Ancak yazarın kim olduğu söylenmez. Kitaba yazar adı olarak verilen Lerzan Diren ismi de ölmüş birine aittir. Revnâ yaşlı bir kadının *Mavi Pelerinli Kız* için telif davasını açtığını, kitabın da üvey kızına ait olduğunu iddia ettiğini Seray'dan duyar.

Bir gece Seray, Revnâ'nın penceresine taş atar. Revnâ Reha'ya Seray'ın gece sokakta bağırdığı için bir bekçi tarafından tutuklandığını söyler. Ancak Reha Revnâ'ya

Seray diye birinin olmadığını, Seray ve kardeşlerinin yaşadığı evin metruk bir ev olduğu ve böyle bir ailenin olmadığını bizzat yaptığı araştırma sonrasında tespit ettiğini söyler. Seray ve kardeşleri gibi *Mavi Pelerinli Kız* kitabıyla yoğun ilgi ve dava da Revnâ'nın hayal gücü kaynaklı olduğunu söyler. Hakikati araştırdığında okul kayıtlarından da Seray diye biri yoktur. Reha, Revnâ'nın bu durumundan uzun zamandır şüphelendiği için araştırdığını özellikle belirtir. Reha Revnâ'nın tüm sanrılarının tetikleyicisi olarak da Yanık Köşk ve içindeki geçmiş hikâyeler olduğunu söyler. Öte taraftan Reha Revnâ'nın babası Senai'nin yattığı hastaneyi tespit eder ve Revnâ'yı ailesiyle ilgili bilgi alması umuduyla ikna etmeye çalışır. Ancak Revnâ bu fikre pek sıcak bakmamaktadır. Senai Bilir'i hastanede ziyaret ederler. Birçok kitap yazmış Senai Bilir'i gören Revnâ büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Reha ona Yanık Köşk'te beklemesini ve Revnâ'nın babasını alıp getireceğini söyler. Ancak bir daha dönmez. Bir trafik kazasında Revnâ'nın babası ile birlikte vefat eder.

Kadının üvey kızı olarak bahsettiği *Mavi Pelerinli Kız* kitabının yazarının da adının Revnâ olduğu ve bu kadının Revnâ'nın da aynı zamanda annesi olduğu söylenir. Böylece romanda Revnâ adında iki kadının hikâyesine yer verilir. Diğer Revnâ'nın hikâyesi şöyledir: Revnâ annesi öldükten sonra babası tarafından büyütülmüştür. Babası ona poligonlarda atış talimleri yaptırmış, silah, binicilik, atıcılık gibi farklı dallarda eğitimlerle büyütür ve on sekizine gelen Revnâ'ya ruhsatlı silah da aldırır. Babasına oldukça düşkün olan Revnâ babasının bir anda gerçekleşen evliliği sonrası kardeşi Ferhat'ın doğumuyla düzeni değişir. Yoğun ilgisi değişen babasının kızının yirmi üçüncü yaş gününü hatırlamaması üzerine Revnâ komşuları ve tarihten doktora öğrencisi olan Senai ile gidip evlenir.

Revnâ evden kaçınca babası deliye döner. Özellikle Senai'yle evliliği babasını kahreder. Senai ile Revnâ, çok kötü şartlarda evlenmiştir ve evlerinde doğru dürüst eşyaları yoktur. İnsan içine karışmayan çift kendi içlerine dönük bir yaşam sürdürmektedirler. Üvey annesi, Revnâ'nın babası ile barışmasına vesile olmak ister ve üvey kızını görmeye gider. Ancak Revnâ babasını affetmez ve üvey annesinin teklifini reddeder. Yapılan yardım tekliflerini de geri çevirir. Revnâ'nın kocası çalışmamakta, aile oldukça yoksuldur. Sürekli de ev değiştirmektedirler. Senai rahatsızlanınca hastaneye yatırırlar. Revnâ'nın üvey annesi ise onlara bir daha ulaşamaz. Genç Revnâ'nın annesi kırklı yaşlarındayken evde kalp krizinden ölür. Revnâ yaklaşık bir

hafta boyunca ölü annesinin yanında hayatta kalmıştır. Polis kapıyı kırıp içeri girdiğinde kimlik tespiti yapamadığı için çocuğu yetiştirme yurduna verirler. Sadece özenle hazırlanmış mavi bir kutuyu çocuk on sekiz yaşına gelince ona vermek üzere yurda emanet etmişlerdir. Çocuk sürekli Revnâ dediği için çocuğun isminin Revnâ olduğu düşünülmüş ve bu isim verilmiştir. Revnâ bir nevi kendi annesinin adıyla yaşamına devam etmiştir. Hikâyenin açılımında Revnâ'nın annesi ile Reha'nın annesi Bihter eskiden tanışmaktadırlar. Romanın bu kısmında genç Revnâ devreden çıkar, anne olan Revnâ sahne alır.

Roman, bu noktadan itibaren Bihter'in hikâyesi ile çok katmanlı bir biçimde gelişmektedir. Revnâ, Senai ile evliyken Bihter'in alt kat komşuları ve kiracılarıdır. Bihter on iki yaşından itibaren hiperaktivite sorunu yaşar; aşırı hareket etme, yerinde duramama ve sürekli koşma isteği duyan bir kız çocuğu olarak çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Bir türlü engelleyemediği hareket etme isteği ya da koşma eylemi; ailesi, çevresi, öğretmenleri, arkadaşları, hatta gittiği doktorlar tarafından yadırganmaktadır. Bihter'in yaşadığı problem, onun hayatı boyunca üstünden atamayacağı bir soruna dönüşür. Bihter, psikoloji bölümünü kazandıktan sonra yerinde duramamasının veya sürekli hareket etme isteğinin tespitini bir çeşit bastırılamayan hiperaktivite olduğu sonucuna varır. Bihter'in hiperaktivite sorunu üniversitede de devam eder. İstem dışı dalan Bihter sürekli hareket etmekte/koşmaktadır. Koştuğu zaman da ya biri ona seslendiğinde ya da onunla konuştuğunda Bihter durmaktadır.

Bir türlü ad konulamayan hastalığı vesilesiyle yaptığı araştırmalar esnasında Kemal adlı bir psikiyatri asistanı ile tanışır. Kemal, onu olduğu gibi kabul eder ve evlenirler. Ancak işler planlandığı gibi gitmez. Kemal zamanla bir despota dönüşür. Bihter onunla anlaşamaz ve ondan ayrılır. Otuz yaşındayken Bihter, Kemal adlı başka bir doktorla evlenir ve oğlu Reha doğar.

Romanın bitiminde dört yılın sonunda Cemre konuşmaya başlar ve genç Revnâ onu ailesine emanet etme kararı alır. Ferit; Cemre için özel bir okul düşündüklerini, okulun ücreti için de Yanık Köşk'ü satıp kendileri için küçük bir daireye geçeceklerini, kalan paranın da Cemre'nin okul masrafını karşılayacağı haberini verir. Revnâ ve Perihan Hanım bu habere çok sevinirler.

Revnâ, Reha'nın ve babasının ölümünden sonra tamamen yalnız kalır. Elinde valiziyle sokakta uzun bir süre bekler ve çeşitli düşüncelere dalar. Özellikle hayatın

farklı gerçekliklerinin olabileceğini, çoğul bir bakış açısıyla bakılması gerektiği üzerine çeşitli mesajlar verilerek roman sonlandırılır.

Roman, karmaşık bir olay örgüsü barındırmaktadır. Nihan Kaya (2018, s. 262) romanı yirmi dört yaşını daha tamamlamadan yazdığını, romanın özüne sadık kalacak şekilde mini değişiklikler yaptığını anlatan bir açıklamayı eserin sonuna *"Yazarın Notu"* adıyla eklemiştir. Çocukluk çağı ve çocukluğun ehemmiyetine değinen kısımda yazar; aynı zamanda çocukların büyüdükleri aileleri, eğitim çevresini ve sosyal yaşamın aktardığı algıları da sorunsallaştırmakta ve Bihter figürüyle çocukluk çağını problematize etmektedir. Roman aynı zamanda cinsiyet temsillerinin ve temellerinin bağlantısı açısından kız çocukluğuna eğilmekte, erkeğin toplumsal üstünlüğü, cinsiyet temelinde kadın ve erkek için evliliğin anlamı, ev ile cinsiyet arasındaki etkileşimi derinlemesine gözden geçirmektedir.

2.2.1.Kız Çocuklarında Utancın Gelişimi ve Beden Kavramı

Gizli Özne romanı çocukluk çağındaki bedensel algıya dönük tutuma odaklanır. Bihter figürü üzerinden kız çocuklarındaki bedensel gelişimin çevresel faktörlerle birlikte nasıl geliştiğini resmeder. Simone de Beauvoir kız çocuklarına erken yaşlarda verilen sorumlulukların, anlatılan masalların, verilen ödevlerin onların kadınlık bilincini nasıl beslediği üzerindeki düşüncelerini geniş bir yelpazeden ifade eder. Kız çocuklarının çok küçük yaşlardan itibaren ruhsal açıdan sakatlandığını düşünen Beauvoir (2021b, s. 31) kadınlardaki utancın gelişimini de bu döneme dayandırır.

Bihter daha çok küçük yaşlardan itibaren algı dünyası hasar görmeye başlayan bir kız çocuğudur. Bihter ile annesi arasındaki ilişki sürekli olarak açılmaktadır. Bihter soru sorduğu hâlde annesi onu cevapsız bırakır, iletişimsel açıdan onu ihmal eder ve soruların uygunsuzluğunu dile getirir. Annesinin bu tavrı Bihter'in kişilik gelişimini olumsuz yönden etkiler. "*Çünkü annesi Bihter'e anlayamadığı şeyleri anlayamayacağını söylemişti"* (Kaya, 2018, s. 39). Bihter zamanla karşılık alamadığı sorular ve annesinin yarattığı sessizlik karşısında hayata da bir mesafeden bakmaya başlar. *"Annesinin sessizliğe bürünmüş rahatsızlığı, ona güvensizliği, şimdi Bihter'in içindeydi"* (Kaya, 2018, s. 40). Kız çocuklarının içinde oluşan annenin iç sesini de imgeleyen eser Bihter figürü üzerinden söz konusu sesin dışavurumunu somutlar. Annesi Bihter'in iç sesini kendi tavrıyla oluşturur ve biçimlendirir. Kız çocuklarına

dönük soruların yanıtsız bırakılması ve sürekli olarak onun bir şey anlayamayacağı düşüncesi zamanla yerini büyük bir anlamsızlığa bırakır. Bihter'in annesi farkında olmadan kızının iç dünyasındaki merakını, düşünme ve sorgulama yönünü baltalamış ve onun yanıtsız kalan sorularının sonucu olarak düşünce şeklinin sınırlılığını genelleştirmiştir. İdrak yönünün gelişmesindeki bu çocukluk süreci bilişsel bir eksiklik bırakmaktadır. Bihter'in genel olarak oluşan ilgisizliği, yaşama ve okumaya dönük merakının törpülenmesiyle sonlanmaktadır. *"Bihter düşünmeyi denemiyordu, çünkü aptal olduğunu biliyordu"* (Kaya, 2018, s. 40). Esere göre ebeveynle kurulan ilişkide annenin kız çocuğuna karşı yeterli ilgiyi göstermemesi zamanla düşünsel dünyasının sınırlanmasına ve çocuğun dar kalıplarda kalmasına neden olur. Bihter zamanla sosyal yaşamda kendini koruyamayan bir insana dönüşür, sınıf arkadaşlarının zorbalığına uğrar ya da ağabeyi Behzat'ın şiddetine maruz kalır. Bir türlü yaşamla ve toplumla uyumlanamaz, birey olarak da kendi benliğini tam olarak kabul edemez. Sürekli bir korku ve kaygı alanında yalpalar ve paniğe kapılır. Bu panik ve yalpalama hayatının tüm alanlarına hatta bedensel yönden hiperaktivite ile sonuçlanmasına neden olur.

Esere göre çocukluk, insana düşünmenin öğretilmediği bir dönem olarak sunulduğunda kişinin sürekli olarak maruz kaldığı sorunlara neden olur. Çocuklukta geliştirilmeyen iradenin insanı ne tür bir yaşam olumsuzluklarıyla yüz yüze getirdiği Bihter'in çocukluğu üzerinden ifade edilir. Annesi vazoda yedi zambak olacaktır veya en güzel içecek portakal suyudur demiştir. Bihter buna inanmıştır. O ebeveynlerinden gördüklerini, öğrendiklerini bir bir kendi adına karar verilenler üzerinden bir yaşam deneyimi edinmiştir. *"Çünkü yetişkinler yahut Bihter kadar küçük ve güçsüz olmayanlar her zaman haklıydı ve ortada bir suç varsa bu, olsa olsa kendisinin olabilirdi"* (Kaya, 2018, s. 40). Düşünme beceresi engellenmiş, iradesi kırılmış bir çocuk olarak Bihter tüm yaşamını bu trajedi etrafında döndürür. Hayatı anlayabilmesi yıllarını alır. Romanın sonunda *"Yazarın Notu"* kısmında yazar Bihter'i "*aile, toplum ve birey psikolojisi arasındaki kısır döngünün klasik temsili"* olarak ifade etmektedir (Kaya, 2018). Düşünce şeması kırıldığında birey kırık bir kanatlı bir kuş gibi her yerde engel olarak tanımlanacak ve uçma becerisi olsa bile bunu gerçekleştiremeyecektir iletisi romanda temel alınır.

Bihter'in ağabeyi ondan beş yaş büyüktür. Ailesi Bihter'e büyüklerine karşı düzgün konuşması gerektiğini söylemişlerdir. Hatta böyle olmadığında ağabeyi Behzat

bir gün Bihter'i saçlarından çekiştirir. Ebeveynleri de Behzat'ın Bihter'e karşı bu davranışını onaylamıştır. Romana göre ailelerin hem çocuk eğitiminde hem de kız ve erkek çocuklarının hayat karşısında nasıl durmaları gerektiği üzerine verdikleri eğitim erkek çocuklarını şiddete, kız çocuklarını ise sessizliğe ve suçluluğa itmektedir. "*Bihter'in var oluşu suçtu. Bihter adımını nasıl atarsa atsın adımı bir suç oluyor, üstelik ne yaparsa yapsın suçu düzeltemiyor, aklayamıyordu. Bihter bu yüzden giderek giderek giderek sessizleşti. Sonunda doğru dürüst konuşmaz oldu"* (Kaya, 2018, s. 42-43). Bihter'in şiddete maruz kalması ve kendini hiçbir şekilde savunamaması onun haklılığını ortaya koyacak kırık cesaretine sahip olması ile neticelenir. Kırık bir cesareti olan bir kız çocuğu olarak yaşamını idame ettirmesine ve zorluklarla karşılaşmasına bu durum neden olmuştur. Yapıtta otoriter bir aile tutumunun çocukların ebeveyne karşı dönüt vermesinin çeşitli tepkilerle oluşacağı/neticelenebileceği düşünülmektedir. *"Çocuk tarafından korku veya çaresizlik ile bastırılmaya çalışılan duygu, ya daha artan bir duygudurum sorununa yol açar veya psikosomatik problemler ortaya çıkar"* (Cogito, 2015, s. 113). Kurallar ve normlar tarafından şekillenen davranış örüntüleri çocukların kaygı düzeyini artırabilmekte ve ebeveynin çocuklarının içsel dünyasına yeterince eğilemeyeceği durumları oluşturabilmektedir. Çocuk ve anne ilişkisi olumlu bir düzeyde olması aynı şekilde genel olarak ebeveyn tutumlarının çocukluk çağı gelişimini pozitif yönden geliştirdiği bilinmektedir.

Bihter okula başlayınca arkadaşları tarafından kabul görmek bir yana sürekli olarak uğraşılan ve zorbalığına uğrayan bir birey hâline gelmiştir. *"Çünkü çocuklar bir çocuğun suçlu olduğunu hemen, hemen kavrarlar"* (Kaya, 2018, s. 43). Romana göre bilhassa çocukluk çağının ilk öğrenmeleri ve oluşan ilk duygular kolay kolay aşılamayabilmektedir. Bihter de uzun yıllar çocukluk deneyimlerinin eksik kalan yapbozlarını tamamlamak ister ancak içsel huzuru bireysel açıdan kendini anlamlandırana kadar bulamaz. Nihan Kaya (2019b, s. 66) bilhassa kız çocuklarına yoğun baskının onları kolay bir *"kurban"*a dönüştüreceğini söyler. Daha da önemlisi "*çok daha şiddetli baskı uygulamamızdan daha kötüsü, kız çocuğunu, biz yahut bir başkası ona kötü davrandığında kendisini hiç koruyamayacağı şekilde"* eğitilmesinin kız çocukları üzerindeki olumsuz tezahürleri olacağını vurgular. Romanda sözü edilen durumun aile-çocuk ilişkisindeki girift çıkmazlarına da değinilir. Bihter'in okulda şiddete ve zorbalığa maruz kalması şöyle ifade edilir: *"Eğer bir çocuk okulda böyle*

şeyler yaşıyorsa ve eğer bir çocuk okulda böyle şeyler hissediyorsa ve eğer bir çocuk okulda böyle şeyler düşünüyorsa bu, her zaman ama her zaman, evde yaşanan şeyler bunlardan çok daha kötü demektir" (Kaya, 2018, s. 47). Bihter bilemediği, bir türlü nedenini kavrayamadığı şartların içindedir. Romanda savlanan durumu örnekleyen bir sahne resmedilir. Bir gün Bihter'in okuldaki arkadaşlarından biri kolundaki saatin bedava olup olmadığını sorar. Arkadaşları iki gruba ayrılır: Bedavadır demesini isteyenler, bedavadır gibi bir şey söylememesi gerektiğini ifade edenler. Bihter çoğunluğun sesine kulak verir. Saatinin bedava olduğunu belirtir. Romandaki *"saat"* imgelemi yaşam karşısındaki gelişmişliğin sonucu olarak bireyin durduğu zamanın, an'ın bir ifadesi; verilen cevaplar, edinilen davranış tarzlarını sembolize eder. Bihter'in etrafındaki tüm arkadaşları onunla alay eder ve onu aşağılar. Bihter'in okulda yaşadığı ve arkadaşları arasında alay konusu olmasına neden olan sorun onun kendi adına konuşma kabiliyetinin yok edilmesinden dolayıdır. Yazarın temel savına göre kız çocuklarının yetiştirilmesinde onları; iyi olmak, nezaketli olmak, uyumlu davranmak gibi kalıplarda yetiştirmek onlar için birey olarak öldürücü bir davranıştır (Kaya, 2019b, s. 66). Romanda içsel açıdan debelenen Bihter bir türlü kendini savunamaz. Romanda bir kız çocuğu olarak Bihter'in bu ifadesizliği, kendini ifadeden men edildiği alanın ailesi olduğuna işaret edilir. Bihter çoğunluğun sesine kulak vermiş, topluluğun fikri neyse onu ezberden söylemek zorunda kalmıştır. Saati bedava olan bir çocuk olarak etiketlenir ve toplumsal açıdan kabul görmez.

Beauvoir (2021b, s. 30) kız çocuklarının gelişimsel penceresinde onların nesne konumlarına sıklıkla değinmektedir. Kız çocuklarının edilgen yapıyı edinmesinde *"boyun eğme ve hayranlık içinde öznellikten kesin bir biçimde el çekip kendini nesne hâline getirmeye razı olması"* ile ilintilemektedir. Bihter bir kız çocuğu olarak adına kararlar alınmış biridir. *"Kendi bileğindeki saatten de ölesiye utanıyor, ama onu çıkarma hakkı olduğunu bilmiyordu"* (Kaya, 2018, s. 51). Yapıtta Bihter'in kendi öznelliğinden vazgeçişinin imgesi *"saat"*i çıkarma hakkını bilmemesi, bu hakkın aklına bile gelmemesi onun yaşam karşısında düşünce ve duygu dünyasından nasıl bir yara aldığını göstermektedir. Bihter'in iç dünyası ağır bir tahribat almış, ruhsal yapısı fikren ve kalben enkaza dönüşmüştür.

Eserin diğer dikkat çektiği husus da kız çocuklarının bedensel gelişimiyle ortaya çıkan psikolojik buhran ve yoğun utanç duygusudur. Ergenlik çağıyla birlikte

gelişiminin doğal bir parçası olarak ortaya çıkan bedensel değişiklikler Bihter'i allak bullak etmiştir. Beden Bihter için bu süreçte bir sorun, bir ağır yüktür.

> *"Bedeniyle Bihter arasında mesafe giderek açıldı, açıldı; bedeni Bihter'e giderek yabancılaştı, yabancılaştı; sonunda ona tamamen yabancı olduğu halde Bihter'in içinde yaşamak zorunda kaldığı, Bihter'in varlığından tamamen kopuk bir yüke, acılı bir hapse, eskisinden çok ağır bir eziyete dönüştü. Bihter'in varlığı artık bu bedenle ilişkisizdi; buna rağmen Bihter gittiği her yere onu peşi sıra sürüklemek durumunda kalıyordu ki bu beden hem külçe gibi ağır hem çokça zahmetliydi. Bedeni, Bihter'in varlığına düşman haline gelmişti"* (Kaya, 2018, s. 52).

Romana göre kız çocuklarının bedensel gelişimi ile birlikte çeşitli düşünsel yargılar çevresel faktörlerle beslenerek iç dünyalarında tükenmeyen ve utandıran bir sese dönüşmektedir. Bilhassa bedensel gelişimi takip eden *"duygusal utanç"* kız çocuklarının yetişkin bir bireye dönüşene kadar maruz kaldıkları konumu belirleyebilmektedir. Beden mefhumuna yaklaşım çocukluk çağının bir iç sesi hâline dönüşmesiyle neticelenir. Bihter'in beden-utanç-suçluluk üçgeninden bedenine karşı öfke ve şiddet içeren sınırsız düşler kurmasına yol açar (Savaş, 2021, s. 29). Esere göre çocukluk çağından itibaren kadınlık kimliği, varlığı gözle görülen *"beden"* kavramının menfi bir ifadesi olur. Bihter yıllarca bu düşüncenin kucağında debelenip durur.

Kadınlar bedenleri üzerinden erken yaşlardan itibaren utanç duymaya başlamaktadırlar. Dış görünüşünün, bedeninin üzerinden oluşturduğu utancı aile bireyleri de besler. Böylece utanç kız çocuğunda yerleşik bir değer olarak kalıcılaşır (Beauvoir, 2021b, s. 49). Beauvoir'a göre kadına dayatılan algılar onun ruh dünyasını, birey olma ve insanca yaşama çabasını sakatlamıştır. *"Kadınlığın anlamı başkalık ve aşağı konumda olma olduğu için, onun açığa çıkması utançla karşılanır"* (Beauvoir, 2021b, s. 55). Kadının regl olması onun kendini kirlenmişlikle özdeşleştirmiştir. Bedeni kadına bir külfet olur. Oysaki kadınlar bedenleri ile ilgili olumsuz algılamalarla karşılaşmasaydı kendi bedenleriyle insani bir tutumla baş etmenin yollarını bulabilirlerdi.

Kadın kendi bedeni üzerinden kendini tanımlar. Ancak tanımlamanın içeriği toplumsal algıyla ilgilidir. Romanda kadın olmak bedenle özdeşleştirilmiş ve mazur görülmesi gereken bir anlam ihtiva etmiştir. Bihter'in annesi de bir kadın olarak *"beden"* odağında salt çekingen ve sinik bir tavır göstermekle kalmaz kızını da içsel bir formalizasyona dönüştürdüğü mekanikleşen düşüncelerini aktarmakta, oğluna -

Behzat'a- bu mevzuda açıklama yapmakta ve ondan anlayış beklemektedir. Kadınlık bir nevi *"beden*"i üzerinden topluma ve ataerkil yaşama bir savunma biçimi olarak gösterilmesi romanın irdelediği temel bir argüman olarak görülür. Anlamsal dünyanın henüz tam oturmadığı bir dönem olarak çocuklukta kişilik ve kimlik gelişiminde bedeni, Bihter'de bir sorun olarak algılanır. Bihter'in bedensel gelişimi annesi için Bihter'in "*elinde olmayan"* bir durumdur, ağabeyi Behzat Bihter'e karşı daha tepkisel ve tahakkümcüdür. Behzat'ın tepkiselliği ciddi bir baskıya dönüşür. Bihter bu konuda kendini savunmak istese bile konuyla ilgili dile getireceği konuşma *"ayıp ve yasak"* kavramları etrafında sınırlandırılmıştır.

> *"Ama Bihter'in bu konuda konuşması ayıptı, yasaktı. Behzat erkek ve öfkeli bir erkek olduğu için o istediği gibi konuşabiliyordu; ama Bihter'in ona cevap vermesi de ayıp ve yasaktı. Behzat o dönemde bazı arkadaşlar edinmişti ki bu arkadaşlar dişiliği hatırlatan her şeye nedense öfke dolu arkadaşlardı. Dişiliğe dair sözcüklerden dahi iğreniyor, mesela, 'Şu nisâların başlarına taktıkları şapkalar da…' diyerek 'kız' gibi ayıp bir sözcüğü ağızlarına almamış oluyorlardı. Bu 'kız', kadınlığa ne kadar yaklaşırsa o derece ayıpla dolu oluyordu"* (Kaya, 2018, s. 53).

Beden ile ilgili utancın gelişiminde cinsiyet temelli faktörler romanda geniş bir perspektiften sunulur. Esere göre kız ve erkek çocuklarının beden algıları birbirinden oldukça farklıdır. Behzat özellikle Bihter'i bedeni üzerinden aşağılar ve onu korkutur. Yine romanda dikkati çeken diğer bir husus da beden ile ilgili *"konuşabilmek"* sorunsalıdır. Erkeklerin bedensel açıdan açık ve net konuşmaları ile kadınların bedenleriyle ilgili ifadeden uzak olmaları romana yansıyan kritiklerdir. Romanda Behzat eril bir figür olarak egemenliği, etkinliği temsil ederken Bihter dişil bir figürün yetişmesini imgeleyen bir anlam taşır. Dişil olan ise beden ile anlam kazanan bir varlık olarak algılanmıştır. Söz konusu algı biçimi romanda tenkit edilmiştir.

Simone de Beauvoir da kadınların toplumsal konumlarına karşı bir çeşit tepki verdiklerini belirtir. Kız çocukları dinledikleri masalların içerikleriyle, kendilerinden esirgenen değer ve saygı kavramlarıyla, ellerine zorla verilen bebeklerle hayat gailelerini oluştururlar. Nezaket kuralları, giydikleri elbiseler, ev işlerinin sorumluluğu, dışarının özgürlüğü yerine içerinin tekinliğinin tercih edilmesi gibi tüm sebeplerle kız çocukları daha çok küçük yaşlardan itibaren romantik bir algı geliştirilirler. Beauvoir kadınlığın zihinsel açıdan *"düş"* dünyası ile bütünlenmesini şöyle betimler:

"On on iki yaşlarına doğru kızların çoğu gerçekten "eksik kalmış oğlan", yani oğlan olma ehliyetinden yoksun çocuklardır. Bu bir yoksun bırakma ve adaletsizlik olduğu için acı çekmekle kalmaz kızlar, ayrıca mahkûm edildikleri düzen hastalıklıdır. Kızlarda yaşam taşkınlığı engellenir, kullanılmayan güçleri sinirliliğe dönüşür. Fazlaca akıllı uslu olan uğraşları onların zaten fazla olan enerjilerini tüketmeye yetmez, canları sıkılır. Can sıkıntısından ve acısını çektikleri aşağı konumu telafi etmek için kendilerini ağlak ve romantik düşlere teslim ederler, bu kolay kaçışların tadına varıncaya da gerçeklik duygusunu yitirirler. Taşkın bir coşkuyla duygularına kapılırlar; eyleyemedikleri için, ciddi konularla başı sonu belli olmayan sözleri kolayca birbirine karıştırarak konuşurlar. Yüz üstü bırakılmış, "anlaşılmamış"olan bu kızlar narsistik duygularda teselli ararlar. Kendilerini bir romanın kadın kahramanı olarak görür, kendilerine hem hayranlık duyar hem de acırlar. Kırıtkan ve oyuncu olmaları doğaldır; bu kusurlar ergenlik çağında daha da belirginleşecektir. Sıkıntıları kendilerini sabırsızlık, öfke nöbetleri, gözyaşları olarak açığa vurur. Genellikle kurban rolü oynadıkları için, ağlamaktan tat alırlar. Birçok kadın bu zevki daha sonraları da sürdürür. Bu hem yazgılarının acımasızlığına başkaldırmanın hem de kendilerini acınacak hale getirmenin bir yoludur" (Beauvoir, 2021b, s. 38).

Romanda çocukluk döneminin cinsiyet vurguları kadınlar açısından olumsuz olarak sirayet etmektedir. Kadınlar, yüzyıllarca kaldıkları zihinsel süreç içinde *"kurban"* rolüne girmişlerdir düşüncesi öne çıkarılmaktadır. Bihter için bedeni, elinden özgürlüğünü almış bir şeydir. Bedeni onu bir kıskaca almış ve o kendini bu kıskaçtan nefret eder hâlde bulmuştur. Bihter'in bedeninden nefreti zamanla artar. Bihter kız çocuklarının bedensel gelişimleriyle birlikte toplumsal ve bireysel tezahürlerini görür. Kadınlar yaşam içinde bedenleriyle algılanmakta ve kadınlık beden kavramı üzerinden düşünülmektedir. "*Kimsenin dile getirmediği, ama herkesin gördüğü, bildiği, fark ettiği bir suçun içinde yaşıyordu Bihter ve bu konuda bir şey yapamadığı gibi bu konu üzerinde, hatta etrafında konuşabileceği bütün imkânlar çoktan kapalıydı*" (Kaya, 2018, s. 54). Esere göre çocukluktan itibaren beden algısı cinsiyet kavramı da kadınların ruhsal açıdan etkilenmelerine neden olur. Kadın bedeni, yaşamın olanakları içinde algılardan kaynaklı bir mesafeyi de getirmekte dolayısıyla eril algıda konuşulması ve mevzubahis olması bir sorun teşkil etmektedir. Kadınlık da oluşan mesafeden payını almakta ve sessizlikle kendini de sebep olduğu bu durumun hem faili/suçlusu hem de kurbanı olarak tasavvur etmektedir. Bihter için bedeni bir *"utanç*"tır. Ondan dolayı sürekli olarak kambur yürümeye başlar. Bedenini gizleyemeyişi onu hüsrana uğratmaktadır. "*Tek istediği yok olmaktı"* (Kaya, 2018, s. 57). Bedenini gizlemek yetmez, bedeninin yitip gitmesini yürekten ister. Bihter aynı zamanda bedeni üzerinden

küçük düşürülür ve iç dünyası tahribata uğrar. Bihter'in çocukluk yıllarında başlayan duygu ve düşünce dünyası bir hayalin içine sığınır ve kendi içinde korunaklı bir alan oluşturmaya başlar. Romanda sıklık geçen diğer bir kelime *"pelerin"* Bihter figürünün görülmek istememesinin bir anlamı olarak imgelenir.

Kadının bedeniyle ilgili olumsuz algısı onun çeşitli psikolojik problemler yaşamasıyla görünürlük kazanır. Psikozların oluştuğu bu durumda çoğu kadın dışarı çıkmak istemediği gibi ciddi bir utangaçlık yaşamaktadır (Beauvoir, 2021b, s. 48). Böylece kadınlar hayatlarının çok erken yıllarından itibaren toplumdan uzak, iç dünyasına tabi bir yaşamın içinde kalarak *"içkinliğe mahkûm"* edilmenin yazgısıyla karşı karşıya kalır. Beauvoir (2021b, s. 47) *İkinci Cinsiyet* adlı yapıtında bir arkadaşının hatırasına gönderme yapar. Söz konusu arkadaşının *"pelerin"* giyerek bedenini gizlediğini örnekler. *Gizli Özne*'de de sıklıkla kullanılan *"pelerin"* de tam da bu anlamıyla kız çocuklarındaki utancın gelişim sürecini imgeleyen bir metafor olarak kullanılmaktadır.

Mavi pelerin tam olarak buhranlı bir geçiş döneminde Bihter'in hayatına girer. Mavi pelerin onun genç kızlığa girişiyle birlikte değişimlerini örtebileceği hatta saklayabileceği bir çeşit koruma kalkanı işlevini alır. Mavi pelerin aynı zamanda dişil sahada bir çeşit fantezi/ hayal dünyasını simgeler ve eril bir alanın dışına kaçma isteği ile bu fantezinin pekiştirilmesini Bihter için olanaklı kılar. İnsanın zihninin, çevresindekileri algılamasının, insanın farkındalığının bir çeşit dışavurumu olarak ortaya çıkmaktadır. Bihter'in hayatında sözler, kelimeler, konuşmalar, ifadeler yerini imgeye bırakmıştır. Realite ona acı vermektedir. Adler'e (2017, s. 53) göre kadınlar toplumla ve hayatla iç içe değildir. Dolayısıyla kadınlar gerçeklikle ilgilerini koparmışlardır. Bunun temelinde güvensizlik duygusu vardır. Güvensizlik duygusu nevrozu yaratır. Güvensizlik arttıkça gerçeklerden uzaklaşma söz konusudur. Kadınlar yaşamı var olagelen yönleriyle deneyimlemedikleri için duygusal ve düşünsel açıdan belirli sorunların kucağında yaşamak zorunda kalmışlardır.

Simone de Beauvoir cinsiyet algısında kadınların bedenlerine karşı yabancılaşmaya başlamasını çok erken yaşlarda başladığını ifade eder. *"...küçük kızın kendi beniyle karıştırdığı bu beden şimdi ona ten gibi görünmektedir; başkalarının bakıp gördüğü bir nesnedir o"* (Beauvoir, 2021b, s. 47) diyerek kız çocuklarının ergenlikte bedensel değişimle görünürlük kazanması onlarda utanç ve bedenine karşı

yabancılaşma hissetmesine neden olduğunu söyler. Romanda mavi pelerin imgesiyle Bihter de görünmez olmak ister. Birey olmak için bu süreçte bedenin görünmezlik peleriniyle kaplanma telaşesine düşer. Toplumsal yaşam içinde beden üzerinden yapılan yorumlar ve özellikle görülme, fark edilme durumu Bihter için umutsuz bir vaziyet alır.

Kadınlık kavramının beden üzerinden temsilinin sorunlaştırıldığı eserde Bihter, *Mavi Pelerinli Kız* masalını ilkokul birde okumuştur. Aynı zamanda masalın da yazarıdır. Söz konusu işleyişte Bihter'in *Mavi Pelerinli Kız* masalının hem yazarı/öznesi hem de kahramanı/nesnesi olması yine çocukluk çağındaki cinsiyet temelli algıyı romanın tenkit etmesiyle ilgilidir. Masalın kurgusal düzlemi şöyledir: Mavi pelerinli kıza ait hikâye mavi bir ormanda geçmektedir. Tüm orman sakinlerinin kahverengi giymeleri kral tarafından emredilir. Kralın emirlerine uymayan tek kişi Mavi Pelerinli Kız'dır. Pembe bulutlar, mavi ağaçlar Mavi Pelerinli Kız'ı defalarca uyarmalarına rağmen mavi pelerinini giymesini bir türlü engelleyemezler. Mavi Pelerinli Kız'a göre ismiyle hemhâl olmuş bir pelerini çıkaramaz. Eğer pelerini çıkarırsa kendi ismi hatta kendisi olmaktan çıkacaktır. "*Her şeysiz yaşarım, ama kendim olmadan yaşayamam!"* (Kaya, 2018, s. 206). Romanda böylece farklılıkların genelin içinde görülmemesi ve herkesin aynileştirilmesine karşı çıkan kız çocuğunun hikâyesi öne çıkarılır. Romana göre kendi olamayan insan eninde sonunda mutsuz olacaktır. Bihter böylece zamanla realiteden uzaklaşır ve realitenin getireceği sonuçları ve sorumlulukları al(a)mamaya başlar. Romana göre *"Mavi pelerin"* düşsel imgesi, Bihter'in kendini dolaysız ve koşulsuz kabul etme isteğinden doğmuştur. Özellikle hiçbir renk değil de mavinin vurgulanması ve Bihter'in onun sadece mavi olmasını istemesi ayrıca ataerkil düzen içinde kadının bedeniyle var olmasının mümkün olmadığına dönük vurgusu olarak da okunabilir. Romanda pelerinle ilgili iki nokta öne çıkar: birincisi alınan pelerinin Bihter'e beden olarak büyük gelmesi, ikincisi annesinin kızının baş harflerini pelerinin göğsüne dikmek istediğini söylemesi. Bihter pelerinin terzide küçültülmesine razı olmaz. Büyüdükçe kullanmayı planlamaktadır. Annesi Bihter'in baş harfleriyle özdeşleşen pelerinin göğsüne dikmeyi teklif etmesi üzerine Bihter yakasının altına işleyebileceğini söyler. Tüm bu simgesel değerler kadın olmak kendi kimliği ve bedeniyle görülmemek olarak Bihter figürünün hikâyesiyle imgelenir. Kendi iradesi kırılmış, karar mekanizması olmaktan çıkmış, çocukluğu sessizleştirilerek, genç kızlığı

ise ağabeyin baskıları ve kız çocuğu olmanın verdiği kaygılarla geçen Bihter gizlenmeyi/ görülmemeyi iyi bir olanak olarak algılamaktadır.

Bihter on iki yaşlarındayken sürekli hayal dünyasında yaşamaya başlar. Hayal dünyasında yarattığı hikâyelerde mutlu ve sevgiye tok bir çocuk kahraman vardır. Bihter'in hikâyelerinin kurgusunun başkarakteri her zaman sevilen bir erkek çocuğudur. Bihter'in düşlerinin böyle biçimlenmesinde cinsiyete dair gözlemleridir. Erkek çocuk sevilmekte, o doğumuyla birlikte neşe getirmekte, o olumlu bir atmosfere doğmaktadır. Oysaki Bihter kız çocuğu olarak dünyaya gelmiştir ve tüm bunlardan –sevgi, neşe ve olumlu atmosfer- kendiliğinden mahrum kalmıştır. Böylece Bihter kendi hayatından kaçmakta ve hayaller dünyasının sonsuz olanaklarıyla yeni bir dünyanın içinde yaşamaktadır. Hayallerinin içinde yer alan Bihter yine düş dünyasında bir gezintideyken koştuğunu, üst kata çıktığını ve tekrar gelip yerine oturduğunun hayalini görür. Nihan Kaya (2019b, s. 66) kız ve erkek çocuklarına yönelik bu tutumu *"cinsiyet ayrımcılığı"* olarak niteler. *Gizli Özne* romanını da bu durumu somutlayan bir örneklem çerçevesinde ele alır ve konuyu kurgusal düzleme taşır.

Bihter sürekli hareketli, yerinde duramayan, hiperaktivitesi olan bir çocuk olduğu için ilkokulda sınıf başkanı Rüstem tarafından sürekli dayak yemektedir. Ağabeyi Behzat'a durumu anlatır. Ancak Behzat kardeşinin uğradığı zorbalığı görmez. Behzat onu kendi bedeni üzerinden damgalar. Behzat'ın bu durumdan çıkardığı sonuç Rüstem'in Bihter'in bedenine dokunmuş olduğu düşüncesidir. Hatta Bihter on bir yaşlarındayken hazırlık sınıfına başladığında üst üste iki hafta merdivenlerden düşmüştür. Behzat'a göre kimse Bihter'in istemeden düştüğüne inanmaz. Etraftaki herkes Bihter'in sırf bedenine dikkatleri çekme amacında olduğunu ve herkesin böyle düşündüğünü söyler. Behzat'ın nazarındaki algı ve söylem Bihter'in ömür boyunca suçluluk hissetmesine neden olur. Bihter böylece kendi bedeninden çocuk yaşlardan itibaren genç kızlığa kadar nefret eder. Bedenini büyük bir hapishane, kendini de o hapis hayatının içindeki biri olarak algılar.

> *"Erkeklerin, kızların, yetişkinlerin; herkesin Bihter'e dair kötü düşüncelerinden Bihter sorumluydu. Sakarlığı nasıl, nasıl da ahlaksız bir suçtu! Bihter keşke yaşamasaydı; ama intihar etmek de yasak ve günahtı. Evet, yaşaması ailesi için büyük acı ve utanç kaynağıydı; ama ne kendi canını almaya ne de bunu yaparak ailesine yeni bir acı yaşatmaya hakkı vardı. İşte, bu bedene sıkışıp kalmıştı"* (Kaya, 2018, s. 60).

Bihter davranışlarından dolayı sürekli sınıf başkanı Rüstem'den ve sınıf öğretmeninden dayak yer. Aşırı sakar olduğu bu yaşta Bihter yoğun bir şekilde ötelenir. Genele uymayan bir *"öteki"* olarak ailede ve okulda yer alır. Bihter'in ailesi, ağabeyi Behzat, sınıf arkadaşları, öğretmeni, müdürü gibi sosyal çevre içindeki tüm insanlar Bihter'in rahatsızlığının sonucu ortaya çıkan hiperaktif tavırlarına karşı suçlayıcı ve ön yargılıdır. Oluşan bu çevresel bakış açısı Bihter'in kız çocuğu olarak kendi bedenine karşı suçluluk duymasına neden olur. Eserdeki temel argüman; ataerkilliğin tek bir yerden değil tüm alanlardan –aile, okul, hastane- kadınlık algısını kuşattığı düşüncesidir. Romanda ehemmiyeti öne çıkarılan bir husus da hiperaktivitenin ailede ve toplumda ifade eksikliği olarak tanımlanmasıdır. Bihter herkes tarafından ötelenince içsel bir savunma mekanizması geliştirir. Sürekli koşmakta ve hareket etmektedir. Oldukça çalışkan ve başarılı olan Bihter'in bu yansıyıcı tutumu etrafındaki insanların onunla ilgili önyargı geliştirmelerine neden olur. Hayal âlemine dalan Bihter koşmaya başlamakta ve dolayısıyla bu süreçte gerçeklikle bağını kesmektedir. Yapıtta Bihter'in farkında olmadan koşması *Gizli Özne anlatıyor* kısmında şöyle açıklanır: "*Nitekim mesele de bu, gerçekte bulunduğu yerle o an olmayı arzuladığı yer arasındaki mesafeydi. Dışarıya koşu gibi görünen şey, bedeninden çıkma arzusuydu"* (Kaya, 2018, s. 97). Kız çocuğu olarak kabul görmemiş ve bedeni üzerinden yargılanmış hatta psikolojik ve fiziksel şiddete uğramış olan Bihter hayallerinde mutludur. Mutlu hayalleri acıtan gerçekliğe tercih etmeye başlar. O da hayalinde yarattığı bir karakterle yeniden yaşama tutunmak ve devam etmek isteğindedir. Yok olmak isterken gerçek yaşamda, düşsel alanda artık bir varlıktır. Bihter'in hiperkativite sorununda onun sürekli hareket etme isteği de yalancılıkla suçlanır ve Bihter'in bu durumu ilgi çekme isteğine dayandırılır. Okulda ders notları oldukça yüksekken davranış notları zayıf gelir. Bihter bu kadar dışlandığı bir ortamda okumaya ve yazmaya sarılır. Mavi bir dosyada hayallerini yazdığı notları vardır. Evde, okulda, sokakta her yerde koşan/hareket eden Bihter durduğu zamanlar onun için geçerli iki duygu kalır: Bedeninden utanç ve suçluluk duygusu.

Bihter figürü üzerinden simgelenen temel nokta bastırılan ve suçluluk duygusuna bulanan her birey bir şekilde hayatta kalmaya ve farklı tepkimeler geliştirmeye yatkın olacak ve nihayetinde de bunu somut bir şekilde ortaya koyacaktır. Bihter koşmazsa kendini yarım hisseder. Koşma hâlini zamanla etrafındakilerden gizlemeye başlar. On

üç yaşlarındayken ailece yenilen yemeklerde böyle durumlarda sessizce odasına gider ve odanın içinde koşmaya başlar, sonra gelip yemeğine devam eder.

Bihter sınıfında yaşadığı olaylar, sürekli olarak tüm uyarılara rağmen söz dinlememesinin nedenini bir türlü bilmemektedir. Bir gün yemek yerken bir anda kendini salonda gezinirken bulur. Durumu anlamak için yediği pilav tabağının başka bir yerde olduğunu anlayınca koştuğunun ve koşarken bunun bilincinde olmadığını anlar. Buradaki koşmak *"hayat"* ile ilgilidir. Bihter yaşamıştır ancak ne yaşadığını ve yaşadıklarını niçin yaptığının ayırdında değildir. *"Bihter ne yaptığının farkında olmadan koşuyordu!!!..."* (Kaya, 2018, s. 62). Romana göre kız çocuklarında bilincin yara alması böyle bir çeşit dışavurumla ortaya çıkmaktadır.

Bihter'in annesi Nurhayat Hanım onu birçok doktora götürür. Ancak doktorlar Bihter'in yarı bilinçli koştuğuna inanmaz. Küçük kızın numara yaptığını ve asıl derdinin ilgiyi üstünde tutmak olduğunu beyan ederler. Romanda doktorların bu tavrı sorgulanır; bununla birlikte aile, eğitim ve tıp dünyasının ortak bir etikette ve kalıpta hareket ettiği, işin özüne inmediği, sığ ve yüzeysel bir bakış açısıyla bireylere baktıkları belirtilerek bütünsel bir anlayıştan uzak olmalarına dair çeşitli eleştiriler mevcuttur. Bihter on dört yaşlarındayken bazı psikiyatristlerin ona yaklaşımları da irdelenir.

> *"Kendi koşması gibi, başkalarına tuhaf, hastalık, bozukluk gibi görünen her şey, aslında ruhun kendi kendini iyileştirme çabasıydı. Bir iyileştirme olan şey, iyileştirilebilir miydi hiç? Bir şey vardı, ne olduğunu bilmediği, ama onu rahatsız eden, içini sıkan bir şey. Sıkılınca nasıl rüyada uçarak rahatlıyorsak, o da koşunca bu yükten öyle rahatlıyordu işte"* (Kaya, 2018, s. 110).

Bihter'e göre bir davranış biçimi kişinin ruh dünyasındaki sarsıntılarını dengelemek için ortaya çıkmaktadır. Eğer mevcut davranış ortadan kaldırılırsa farklı bir versiyonla kişi yeni bir biçimle yeni bir davranış ortaya koyacaktır. Psikiyatristlerin bunu bilmemesine de şaşırmaktadır.

Annesi ve babası onu beş ay boyunca doktora götürüp getirir. "*Aile-psikiyatrist-Bihter üçgeninde Bihter'in ve realitesinin ehemmiyeti yoktu; o sadece çözülmesi gereken bir sorun olarak oradaydı"* (Kaya, 2018, s. 111). Romandaki Gizli Özne figürü eserde hem anlatıcı hem de kahraman olarak belirmekte, onun yorumlamalarına göre birey odaklı bir anlayıştan uzak çözümlemeler eninde sonunda bireyin faydasına dokunmayacaktır. Asıl önemli olan ferdin kendisidir. Fertten uzak olarak geliştirilen çözüm kişiyi pek de iyileştirmeyecektir.

Bireyin özne konumunda olmadığı zaman çeşitli tepkimelerle veya hastalıklarla ortaya çıktığı düşünülür. Kadınların da sık sık hastalanması bulundukları konumun aşağı olmasıyla ilişkilendirilir. Kadınlar psikolojik ve bedensel açıdan daha fazla mustariptir. Irigaray kadının rahatsızlığını ataerkil yapıdan kaynaklı görür. *"Kadınlar genellikler hep biraz hasta mıdır?"* sorusunu yönelten Irigaray soruya da şöyle cevap verir: *"Nasıl olsun da kendini özne- ben (Je) olarak onaylamasının hiçbir koşuluna sahip olmayan, aksine erkeklerin onu onaylamasına sürekli tahammül etmesi gereken kadın, hasta olmasın?"* (Irigaray, 2006, s. 107). Romana göre kendi olma imkânı elinden alınmış birey psikosomatik rahatsızlıklar geçirir. Özne olmamak bedensel ve ruhsal ağrılar ile eş değerdir.

Bihter için doktor arayışları devam ederken aile bireylerinden anneannesi torununun sorununu öğrenmek ister. Bihter'in anneannesinin doktoru Bihter'in sorununu dinler ve onun epilepsi olduğu teşhisini koyar. Hastalığın bir sanatçı hastalığı olduğu, ancak çok da korkulacak bir durum olmadığını, zekâları kıvrak insanlarda görüldüğünü söyler. Bihter hastalığına bir ad verilmesine o kadar sevinir ki havalara uçar. Farkında olmadan koşması, bir yerlere ya da birilerine çarparken yapacağı bir açıklaması olacaktır. Doktorun verdiği ilaçları sekiz ay boyunca kullanır, herhangi bir değişiklik görmez. Ancak Bihter hastalığı için araştırmalarına devam eder. Koşma durumuna bir ad vermek, koşma vaziyetinin bir anlam kazanmasını ister. Psikoloji bölümünü kazanan Bihter hastalığı için araştırmalarını yoğunlaştırır. Çapa Tıp Fakültesinin kütüphanesinde araştırmalarını yapar. Orada bir doçentin asistanlığını yapan ve psikiyatrist olan Kemal ile tanışır. Kemal Bihter'in bu durumunu olağanüstü bir durum hatta *"Nirvana"*ya çıkış gibi değerlendirir. Kemal teşhisin ve hastalığının bir adının önemli olmadığını ve *"koşma"*ya odaklanması gerektiği üzerine onu destekler. Bihter ilk olarak Kemal ile birlikte durumunu kabul edilebilir olarak değerlendirir.

Romanda çocukların içinde bulunduğu durumda ailenin tavrı problematize edilir. Bihter'in ailesi okula gidip kızlarının bu durumuyla ilgilerinin olmadığı göstermek isterler. Romana göre aileler sorunlu çocukları konusunda kendilerini kusursuz, çocuklarını ise sorunlu olarak göstermek eğilimindedirler. Oysaki sorunun asıl kaynağı ailedir. Aileler çocuklarının sorunlu olmasından kendilerini sorumlu hissetmek istememektedir. Eserdeki bir sahnede öğretmeni Sebahattin Bey Bihter'i şımarıklıkla suçlar ve ona *"kuğu"* hikâyesini anlatarak kuğunun hikâyedeki istemiyle ilgili bir söz

söyler. "*Keşke boyum biraz daha uzun olsaydı…"* (Kaya, 2018, s. 109). Bu cümle ile Bihter'in aslında şımarık bir kız çocuğu olduğunu ve hep daha fazla ilgiyi istediğini, daha fazlasını istediği için de suçlu olduğunu söylemiştir. Bihter yetişkinlikte *"kuğu*" imgesi üzerinde düşünür ve sorunun kendi ben'i olmadığını ilerleyen yaşında anlar. Ona göre asıl odak şöyle gelişmiştir: *"Sorunun, etrafındakilerin kuğu olmayışında olduğunu anladığında"* (Kaya, 2018, s. 109). Bihter büyüdükçe bazı farkındalıkları artar. Çevresinin kendisine yönelik tutumunu anlamlandırır. Suçlu veya hatalı olmadığını, çevresindeki insanların yeterince gelişmemiş olduğunu düşünür. Bihter kendisinin sorunlu olmadığını, ancak içinde yaşanılan ortamın algısındaki sakatlığın onun yaşamına bir eksiklik olarak yansıtıldığının veya yaratıldığının bilincine varır. Böylelikle hayata da bakışı değişir ve yaşamın gerçek anlamını görür. Savaş'a (2021) göre Bihter'in bu uyanışı onun *"kurban rolü"*nden çıkması ve *"birey"* olma sürecine girmesi ile mevcut durumları ve şartları yeniden değerlendirerek kendini tanımladığını ortaya koymaktadır. Nihan Kaya ise şöyle ifade eder: *"Ruhsal acılar, kimsenin görmediği prangalarla yaşamaya benzer. Herkesin prangaları farklıdır. Dışarıdan biri neden o prangaları çıkarıp hayatımıza engelsiz devam etmediğimizi anlamakta güçlük çeker"* (2018a, s. 158). *Gizli Özne* romanında ruhsal uyanış ile insan kendini yeniden anlamlandırır ve inşa eder düşüncesi ile bilincin açığa vurması Bihter üzerinden somutlanır. Eserde belirtilen temel husus şöyledir: Darbe alan bir ruhsal alan yaşam içindeki gelişiminde engellerden kurtulması o kadar da kolay olmayacaktır. Ayrıca kadınların ruhsal yaralanmaları çocukluk çağındaki bedensel algıların olumsuzlanmasıyla ilgilidir.

2.2.2.Eril İktidar ve Erkeğin Üstünlüğü

Gizli Özne romanı eril iktidar ve erkeğin üstünlük savaşı verdiği alanları mercek altına alır. Romana göre evlilik kurumu ataerkil bir iktidarın gölgesinde biçimlenmektedir. Bununla birlikte kadının dil ve söylem ile ifade ettiklerinin erkeğin toplumsal konumunu zedelemeyecek bir telaffuz ve muhtevaya sahip olmasının eril düşüncedeki yansımasını göstermektedir.

Erkek egemen düşünce yapısı cinsiyet algısında erkeği öncellemektedir. Sosyal alanın dışında birçok yönden eril bir düşünce sistemi hâkimdir. Bourdieu (2015, s. 49) erkeğin üstünlüğünün ve egemenliğinin "*evrensel olarak atfedil*"diğini belirtir. Ayrıca

erkeğin bu üstünlüğünü de "*üretim ve yeniden üretim faaliyetlerinin nesnelliğiyle doğrulan"*dığını ve toplumsal kulvarın *"erkeğe en iyi kısmı ayırdı*"ğını, erkeğin iktidarını da "*toplumsal üretme ve üremenin cinsel işbölümünden, ayrıca tüm habitus'lara içkin şemalardan"* alarak beslendiğini de söyler. Millett'ın (2018, s. 60) evliliği *"ataerkil bir birim içindeki ikinci bir ataerkil birim"* tanımlaması evlilik kurumunda da yetke ve gücün erkeğe ait olduğu düşüncesini öne çıkarmaktadır. Evlilik ilişkilerinde cinsiyet algısına bağlı olarak iktidar ve yetke sahibi olarak erkek görülmektedir. Erkeğin iktidarı kadının toplumsallaşma sürecindeki *"aşağı"* konumunu belirlemekte, bir cinsin diğeri üzerindeki tahakkümünü erkeğin sahip olduğu yetke pekiştirmektedir. Erkeğin iktidarı, bilhassa evlilikte toplumsal görünümleri ile yansımasını bulur.

Bihter'in hiperaktiflik durumu evlenmeden önce Kemal için anlamlıdır. Kemal, Bihter'in bu durumunu olağanüstü olarak görmekte ve bir çeşit *"Nirvana"* olduğunu ifade etmektedir. Tanışma dönemlerindeki hayranlık ve sevgi, evlilikle beraber zamanla bir güç ve iktidar ilişkine döner. Kemal Bihter ile evlenir. Ancak Kemal zamanla Bihter'in koşma/hiperaktivite hâlinden rahatsız olmaya, onu katlanılmaz bulmaya, Bihter'e hakaretler etmeye ve onu aşağılamaya başlar. Evlilikleri zamanla kötüye gider. Romanın bir sahnesinde Kemal'in erkek kardeşi Kenan Bihter ile Kemal'in evlerinde misafir olarak kalmaktadır. Bihter evin bütçesi ile uğraşmaktadır. Kenan buna tanık olur. Bihter'in aile bütçesini düzenlemeye çalışmasını Kenan yadırgar. Kenan bir kadının oturup aile bütçesini düzenlemesini yakışıksız bulur ve bunu bir erkeğin onurunu inciteceğini söyler.

> *"Bir erkeğe, bir erkeğe asla böyle söylenmez. Erkek adamın ağrına gider ona 'Senin bütçen her şeye yetmeyebilir' demek!' dedi öfkeyle. Bihter şaşırmıştı. Çünkü evli oldukları tüm bu aylar boyunca masraflarını bir kenara yazıp harcamalarını o toplama göre düzenlemek Kemal'le birlikte kararlaştırıp uyguladıkları bir şeydi. Kemal'in de Bihter'in de ayda ne kadar kazandıkları belliydi. Başka konulardan konuşmaya devam ettiler"* (Kaya, 2018, s. 225).

Esere göre ailenin diğer bireyleri de erkeğin ailede *"ekonomik özne"* olmasını ve ailede güç olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Dolayısıyla bu da kadının ekonominin nesnesi olarak konumlandığını göstermekte ve kadını bir anlamda ekonomik bir yok sayılması ile bağdaştırmaktadır. Romana göre bir kadın olarak Bihter

önceden başlayan bedensel yok oluşa evlilik yıllarında duygusal ve ekonomik bir yok sayışla devam eder. Daha da ötesi aile içi şiddet de artık kendini göstermektedir.

Kemal ise kardeşinin yanında karısı tarafından aşağılandığını düşünmektedir. Romana göre sadece basit bir sohbet bile cinsiyetler arasındaki dengeleri sarsabilmektedir. Kemal; Bihter ve Kenan arasındaki konuşmadan sonra Bihter'in arkasından mutfağa gider. Kardeşi Kenan'ın yanından gülümseyerek çıkarken Bihter'i sessiz bir köşe olarak terasa çeker ve onu kendince cezalandırır. Sakallarıyla Bihter'in yanaklarını kanatır. Bihter ağlamaya başlar. Gözyaşları ve kanın birlikte aktığını görünce Kemal'in kasten onu incitme düşüncesi onu daha çok telaşlandırır ve üzer. Kemal ona "*Bir daha sakın, ama sakın bir başkasının yanında böyle abuk sabuk konuşma"* der (Kaya, 2018, s. 226). Kemal onu ayrıca bir dahaki sefere daha fena cezalandıracağıyla ilgili de ikaz eder. Kemal'in sakallarıyla Bihter'e ihtar vermesi şiddetin algısal boyutuyla ilgilidir. Roman; bilhassa ailenin diğer üyeleri de erkeğin üstünlüğüne, haklılığına inandıklarında karşı cinsin ne düşündüğü geriye atılabilmektedir düşüncesine yoğunlaşır. Kate Millett (2018, s. 145) kadınların ekonomik özgürlüğü ile birlikte "*gerek bilinçaltı gerekse bilinçüstü düşünce yapısında erkeklerin yetkesini yıpratacak bir oluşum olarak tanımlanma"*sından bahseder. Kadının ekonomik açıdan bağımsızlığı erkeğin iktidar ilişkisi içindeki konumu açısından belirgin bir algıyı ortaya koyar. Eril iktidarın söylem ve pratikte kadınları baskıladığı ve kadına istediği biçimde davranabileceğini, kadının konuşma şeklinin toplumsal kulvarda erkeğin otoritesini ve iktidarını sarsmayacak bir biçimde dile getirilmesi gerektiği romanda Kemal ve Kemal'in kardeşi Kenan figürleri üzerinde belirtilir. Yapıtta kadınların evlilik içinde sadece eşleri değil diğer aile bireylerinin tahakkümü altında kaldıkları da anlaşılmaktadır. *"Kadınlar, onları kocalarına bağlayan tabiiyet ilkesi dolayısıyla, tıpkı güçten dışlandıkları gibi iktidardan da dışlanırlar"* (Riot-Sarcey, 2015, s. 185). Romanda Bihter figürü kadın olarak sosyal, psikolojik, ekonomik, ailevi gibi yönlerden kadınlık konumuna hapsolduğu görülür. Kemal ve Kenan ise ataerkil düşünceyi özümsemiş, eril iktidarı yansıtan figürler olarak eserde konumlanmışlardır.

Öte taraftan romanda eleştirilen bir diğer mevzu da kadının bizzat deneyimlediği ve mağduru olduğu olayda gerçeklik algısının kırılmasıdır. Bihter yanaklarının kanadığını görünce Kemal'in bunu isteyerek yapmadığına inanmak ister. Bihter

Kemal'in bu davranışı karşısında sürekli olarak yeniden koşmaya/hareketlenmeye başlar. Koşarken çarptığı camlar onun ellerini ve yüzünü yaralar. Bihter kanlar içinde kaldığı hâlde yaşadıklarına hâlâ da inanamamaktadır. İnanamadığı temel nokta kocasının onu bile isteye incitmesi ve onun canını yakmasıdır. "*İçindeki duygular öyle yoğundu ki kendisine bir türlü hâkim olamıyordu. Üzüntü, şaşkınlık, hayal kırıklığı, öfke, pişmanlık… Hepsi aynı anda coşmuş, dışarı taşabilmek için isyan ediyordu"* (Kaya, 2018, s. 232). Bihter bu süreçte hamiledir. Şiddet karşısında dengesini kaybeden Bihter merdivenlerden aşağı yuvarlanır ve bebeğini kaybeder. Büyük bir bunalıma girer. Kemal onu sorunlu olmakla suçlar ve hiperaktivite sorununu sürekli olarak ona hatırlatarak gücün ve yetkenin kimde olduğunu göstermek ve Bihter'i duygusal açıdan da cezalandırmak ister. Fiziksel şiddetin yanında psikolojik zarar da gören Bihter bir psikiyatrist olan Kemal'in bu davranışını sindiremez. Baba evine dönmeye karar verir.

Romana göre kadının boşanması ve baba evine gitmesi ona karşı olan önyargıları ve yaftalamaları artırmaktadır. Boşanma kadın için psikolojik tesirleri yoğun ve çevresel bileşimlerin de baskıcı tutumundan dolayı zor bir süreç olarak eserde işlenmekte, boşanma eylemi ataerkil toplumlardaki yansımalarını ve kadın için ciddi bir psikolojik şiddet bağlamında karşılık bulmaktadır. Bihter ailesinin yanına dönünce *"dul kadın hikâyeleri"* duymaya başlar. Özellikle anlatılan hikâyede kadının sadece *"kahkahası"* ve neşeli oluşu onun ölüm sebebi olmuştur. *"Ama bir kadın dulsa, birazcık da neşeliyse önüne geçilemezdi böyle şeylerin"* (Kaya, 2018, s. 255). Bihter'in baba evinde sessizliğe bürünmesi istenmektedir. Bihter ise hayallere dalan ve bu hayallerin içinde farkında olmadan koşan biridir yani hiperaktivitesi devam etmektedir. Düşündükleri ile gerçeklikleri birbirine uyumlanamamaktadır. Bu yüzden ötelenmekte ve kimse tarafından olumlu bir muamele görememektedir. Romana göre Bihter'in trajedisi buradan gelmektedir. O, hiçbir şekilde anlaşılmamıştır. Spivak'a (2020, s. 110) göre güçsüzler kendi adlarına konuşamaz, konuşsa bile sesleri duyulmaz. Kadının da madun olarak yeterince işitilemeyeceğini, iktidar sahibi olmayanın sesinin duyulmayacağını belirtir ayrıca kadının da güç sahibi olmadığı için sessizliğe mahkûm olduğunu ifade eder.

Romanın bir sahnesinde Bihter'in annesine komşu olan bir kadın şöyle der: "*En kibar, en sessiz, en hanımefendi zaten her zaman senin kızındı"* (Kaya, 2018, s. 250). Sosyal yaşamda kadının *"sessiz, kibar ve hanımefendi"* olarak biçimlenmesi yazar

tarafından olumsuzlanmaktadır. Kaya (2019b, s. 66) kız çocuklarının *"böyle olduğu sürece ödüllendirilmesi"* ve kızların tüm koşullarda "*sessiz, uysal, uyumlu, her şart altında nazik olmak üzere eğitilme"*si *"mağduriyete"* de "*açık"* olacağının bir göstergesi olacağını vurgular.

Romanda Bihter belirli bir anlayış etrafında düşünülmüş ve öyle idrak edilmiştir. Anlatılan Bihter'in kendisi değildir. Toplumun onu kurguladığı/tanımladığı/betimlediği ve sıkıştırdığı bir fanusun içindeki anlamlardır. İnsanların arasında kalabalığın/çoğunluğun söylediğini onayladığı için kendi fikrini her zaman ötelemiştir. *"Anlamamaya baştan yeminliydiler. Bir doktor, bir hukukçu, bir mühendis onaylamadıkça, bir isim vermedikçe, kelimeleri duymaz, sadece işitirlerdi"* (Kaya, 2018, s. 251). Esere göre insanlar belli bir yargının kalıpları içinde bireye baktığında onu anlaması zorlaşır. Toplum, kanaat önderlerinin/ileri gelenlerinin/uzmanların fikirleri dâhilinde hareket eder ve birey odaklı bir bakış açısı geliştirmekten uzaklaşmıştır.

2.2.3.Kadın ve Erkek İçin Evlilik Ritüellerinin Anlamı

Sosyal yaşam içinde çeşitli merasimler cinsiyet ilişkileri bakımından yansımalar içermektedir. Bunlardan biri de evliliktir. Toplumsal işleyişte kadın *"gelin"* olarak konumlanır. Butler'e göre gelin kavramı *"bir değer"* işlevselliği bakımında bir çeşit *"ritüellsellik"* kapsamında değerlendirilmedir. *"Başka bir deyişle gelin, erkek grupları arasında ilişkisel bir terim işlevi görür, bir kimliği olmadığı gibi, bir kimlikle bir diğerini değiş tokuş da etmez"* (Butler, 2020, s. 96). Evlilik törenleri ve düğün ritüellerini mercek altına alan Nihan Kaya kız isteme, gelin alma, gelinlik gibi çeşitli kültürel ve dilsel kodlar perspektifinde oluşan kavramları irdelemektedir. Kaya (2019b, s. 35) evlilik merasimlerinin "*kadın etrafında oluşturulması"*nın kadının *"nesne"* konumuyla ilgili konumuna eğilir. Ayrıca gelin alma/kız isteme gibi geleneksel kültürel bağlamların da kadını *"nesneleştirici"* anlayışının bir ifadesi olarak ele alır. Kandiyoti (2019, s. 29) ise geleneksel köy hayatında "*Kız kocasının evine gelin olarak gelir, çocukluğundan beri evini terk edip el'e gideceğini bilmektedir"* der.

Gizli Özne romanı *"özne"* kavramını inceler ve öznenin oluşum koşullarının altındaki temel iktidar yapılarını irdeler. Romanın bir sahnesinde otobüs beklerken Bihter yabancı bir kadına çarpar. Yabancı kadın onu saçlarından tutup dövmek ister. Alt

katlarına yeni taşınan Revnâ adlı kadın araya girerek Bihter'i korumaya çalışır. Revnâ'nın bu cesaretli çıkışı Bihter'i oldukça etkiler. Bir gün elinde bir demet çiçekle alt kat komşusu Revnâ'ya ziyaret eder. Revnâ'nın ön yargısız ve etiketlemeyen duruşu karşısından Revnâ'nın hikâyesini öğrenir. Bihter'in Revnâ ile sağlam bir dostlukları oluşur. Revnâ'nın hikâyesine göre annesi öldükten sonra babası tarafından büyütülmüştür. Babası ona poligonlarda atış talimleri yaptırmış; binicilik, silah, atıcılık gibi farklı dallarda eğitimler aldırır. On sekizine gelen Revnâ'ya ruhsatlı silah da aldırır. Babasına oldukça düşkün olan Revnâ babasının bir anda gerçekleşen evliliği sonrası ve kardeşi Ferhat'ın doğumuyla düzeni değişir. Revnâ evden kaçar ve komşuları olan doktora öğrencisi Senai ile gidip evlenir. Senai tarihe karşı yoğun bir tutkusu olan biridir. Revnâ evliliğini Bihter'e şöyle anlatmaktadır: *"Biz, kimselerinkine benzemeyen bir yolculuğa çıktık; kimselerin töreni, gelinliği, damatlığı, alyansı, takısı olmayan bir vilayet odasında nikâhlanarak evlendik, kurallarını ikimizden başka kimsenin koymadığı bir hayat üstünde sözleştik"* (Kaya, 2018, s. 172). Romanda Revnâ'nın kendi başına karar alıp gidip evlenmesi onun özgürlüğüne düşkün ve kendi kararlarını alıp uygulayacak bir bilince sahip olmasıyla ilişkilendirilir.

Gizli Özne romanında Bihter'in de en büyük arzusu *"kendisi olabilmek*"tir. Ancak evliliği ve düğün törenlerini, hazırlıkları, gelinliği tüm merasim ve ritüelleri sorgulayan Bihter düğün günü üzerindeki gelinlikle odasında oturur ve evliliği *"gelinlik"* ve *"damatlık"* üzerinden ve onların çağrıştırdığı renkler üzerinden sorgular.

> "*Bihter düşünüyordu. Bihter iğreniyordu. Sorun, gelinliğin beyazlığın kutsanması değildi, ki gelinlik beyazlığın kutsanması değildi. Sorun, gelinliğin, son beyazlığın kutsanması olmasıydı. Şimdi herkes, herkes beyazlığı değil, son beyazlığı kutsamak için bir araya geliyordu. Bihter bunu yapan, bunu yapmakta sorun görmeyen herkesten iğreniyordu. Ancak ve ancak içi kapkara olan biri son beyazlığı törenle uğurlamak için toplanır ve bir kıza gelinlik giydirirdi. Ömrü boyunca her şekilde aşağılanmış olan Bihter, daha önce hiç bu kadar aşağılanmamış olduğunu düşünüyordu. Bihter odasında tek başına beyaz bir gelinlikle yatağının üzerinde oturuyor ve düşünüyordu"* (Kaya, 2018, s. 197).

Bihter'e göre düğün hazırlığına katılan herkes düşünmekten ve idrak etmekten kendini men etmiştir. Onun düşünsel dünyasına göre toplum tarafından kabul gören bazı ritüellerin masumca göründüğü hâlde kötülüğün bir çeşidi olduğu ayırdına varılamamaktadır.

Romanda Bihter'in düğün günü insanların genelin içindeki özele odaklanmadıkları düşüncesi onun topluma belirli bir mesafeden bakmasıyla ilgilidir. Belirli bir çerçevenin içinde düşünen ve hareket eden bu insanlar belirli kalıpların dışından olaylara, durumlara ve yaşama bakamamaktadırlar. "*Toplu halde dev bir çarkın düşüncesini düşünüyor ve düşündüklerini sanıyorlar. Nitekim düşünmemek, dev bir çarkın düşüncesini düşünürken kendinin düşündüğünü sanmaktır"* (Kaya, 2018, s. 198). Bihter kendini yalnız ve dayanağı olmayan biri olarak düşünür. Utangaç bir kadın olarak toplumun böyle bir merasim veya düğün şeklinde evliliği görünür kılmasını ve bir arada kutlama yaparak evliliği törenselleştirmesini anlayamaz. *"Düğün çokluktu. Bihter teklikti. Bihter'in tek hayali Bihterlik'ti"* (Kaya, 2018, s. 199). Romanda birey ve özne konum yine evlilik ve kadınlık üzerinden zihinsel bir süzgeçten geçirilir.

Bihter evliliğin kişisel bir mesele olduğunu, düğünün ise *"sosyal"* olduğunu düşünür ve mahremiyet kavramına odaklanır. Yoğunlaşan düşünceleri Bihter'in kaygılarını uyandırır. Bir andan hızlı bir karar verir. Bihter gelinliğiyle ve elinde mavi bir kutuyla tek başına sokakta yürümeye başlar. Elindeki mavi kutuyu alt komşuları ve çok yakın arkadaşı olan Revnâ'ya emanet eder. Mavi kutunun içinde mavi bir pelerin, mavi ciltli günlüğü, babaannesinin önce ölen kız kardeşinin, sonra da ölen kızına ait kırık mavi bir fincan vardır. Bunları Revnâ'ya emanet eder. "*Şimdi yanıma alamam, ama kimseye de bırakamam bunları. Senden başka…"* (Kaya, 2018, s. 203). Çok değer verdiği bu eşyalarını Revnâ'ya bırakıp üzerindeki gelinlikle tekrar yollara çıkar, otobüse binerek evine döner. Otobüste herkes onun gelinliğine bakar. "*Kendisi ve gelinlik; sanki iki kişilerdi. Bihter neyse ama gelinlik çok ünlü bir kimseydi"* (Kaya, 2018, s. 204). Romanın sonunda Bihter ataerkillikle gelinlik kavramı arasındaki bağı anlatır. Gelinlikleri birer *"paket"* olarak sembolik bulur ve gelinlik kavramını kadınlığın erkeğe sunumu olarak düşünür.

> *"Gelinlikleri ruhsuz mankenler taşırdı, gelinliğin içinde kim olduğu hiç önemli değildi. Gelinlik giymiş kızlar bir güne mahsus kraliçe, bir güne mahsus soytarıydı. Nitekim bu ikisi de aynı şeydir; kraliyet ailesi bir halkın en pahalı eğlencesidir. Sahneye bazen, taç giyen bir kraliçe, bazen soytarı, bazen de gelinlik denen o tuhaf soytarı kıyafeti içinde hediyelik kızlar çıkarır, eğlenirler"* (Kaya, 2018, s. 253).

Gelinlik ve damatlık üzerinden toplumsal cinsiyet sorununa eğilen romanda, Bihter yazarın sesi olarak çeşitli geribildirimlerle mevzuya dair düşünceleri dile getiren bir konumdadır. Nihan Kaya yazdığı birçok eserde benzer konulara değinir. Düğün

törenlerinin kadınlar için *“idealize”* edilmiş bir zaman dilimi olarak yetiştirilmesini tenkit eder ve *Gizli Özne* romanının ana kahramanı Bihter üzerinden düşüncelerini somutlar. Yazara göre düğünden sonraki yaşam bir çeşit cinsiyet rollerine bürünmüş geçici bir andır. Asıl hayat ondan sonraki yapılacak kadınlık görevlerindeki *“hizmet”* kavramına odaklıdır. Hatta yazar *“kraliçenin hizmetçisinin hayatı”* diyerek cinsiyet algısı açısından kadının son tahlilde geleceğini ve gelecekteki yazgısını ifade eder (Kaya, 2019b, s. 102). Romanda gelinlik, düğün merasimleri, aile tanışmaları gibi çeşitli ritüeller Revnâ ve bilhassa Bihter figürüyle ortaya konulur. Eserde cinsiyet temsillerinin sosyolojik görünümlerine ve bireyler üzerindeki psikolojik anlamsallıklarına dair çeşitli eleştiriler yapılır.

2.2.4.Mekân Olarak Ev ve Cinsiyet Algısı

Gizli Özne, toplumsal cinsiyet algısının mekânla ilişkisine de değinir. Bilhassa özel alan olarak nitelenen “ev” üzerinde durur. Cinsiyetlerin konumlanması mekânla da iliştirilmektedir. Cinsler arasındaki iş bölümü de mekânsal bir ayrışmaya ve anlamsal bir bağlamla düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet algısında kadınlara ev ve iç kavramıyla erkekler ise kamusal alan veya dış ile birlikte düşünülmektedir (Bourdieu, 2015, s. 22). Romanda genç Revnâ Yanık Köşk’te çalışmaya başladığında Ferit ile karşılaşır. Ferit ona yangında ölen annesinden ve ablasından bahseder. Tüm sosyal alanlara kapalı bir hayat sürdüren, gündüzleri uyuyup geceleri uyanık olan Ferit, Revnâ’ya aile fotoğraflarını gösterir. Fotoğrafları analiz eden Revnâ Ferit’in mazinin gölgesinde kalan yaşamını gözlemler.

Ferit ile Nevzat; Revnâ ile sohbet ederken geçmişten, evin içindeki yaşanmışlıklardan, Yanık Köşk’ün anlamından bahseder. Romanın bu sahnesinde kahramanlar yine *“ev”, “toplumsal cinsiyet ilişkileri”* ve *“kadın”* arasında bir köprü olduğu, her iki kavramın -ev ve kadın- bir nevi iç içe geçtiğine dair çeşitli düşünceler etrafında hemfikir olurlar. “*Sanki bu ev hep kadınlara ait olmuş, bir kadından diğerine miras kalmış, sadece kadınların hikâyesine zemin olmuş da, erkekler onların hikâyesinin yazılması için varlıkları gerekli ara motif işlevini görmüşler gibi… Bazılarının adını bile bilmediğimiz hâlde…”* (Kaya, 2018, s. 34). Öte taraftan romanda *“geçmiş”* ve *“şimdiki”* zaman algılamalarıyla *“mekân”* ve *“cinsiyet”* arasında etkileşimden bahsedilmiştir.

Mekânlar toplumların oluşturduğu bir üretim yeri olduğu için cinsiyetin anlamını da biçimlendirmektedir. Erkekliğin inşa süreçlerinin mekânı onları *"eyleyen"* bir özne olarak konumlandırır. Toplumsal algı dünyasında erkek tarih ve kültür ile özdeşleştirilir. Kadın ise mekânda "*doğa"* ile birlikte düşünülür (Şenol & Karmaz, 2020, s. 7). Romanda mekândaki pratikler, gündelik yaşamın anlamsallığı ve yüklenilen semantik bağlamlar da cinsiyet açısından çeşitli tezahürleriyle öne çıkmaktadır. Ferit ve Nevzat sohbetin devamında mekân olarak evin cinsiyet konumlanmasında kadınla ev'in birlikte algılanması vurgusuna eğilir. Söz konusu vurguysa ev ve evin içindeki tüm yaşanmışlıkların da yine kadına dair olduğu düşüncesidir.

> *"Gerçek hayatta da böyle değil midir zaten? Bir evi, o evin kadınına ait görmez miyiz içten içe? O evi o ev yapanın, içinde yaşayan kadın olduğunu düşünmez miyiz? Ve ortada bir suç, bir mesuliyet, bir görev olarak kadını görmeye meyilli değil miyizdir her zaman? Geçmişi de, değil köşkün, hayatın yükü altında ezilmiş kadınlarla hatırlamak çok doğal herhâlde"* (Kaya, 2018, s. 34).

Ferit sadece hatıralarda veya geçmişte değil yaşanan zamanda da kadının konumunun böyle olduğunu vurgular. Kadın olmak aynı zamanda evden, evin içindeki kişilerden de sorumlu olmak demektir. Ferit'in bu düşüncesi kadınlık ile evdeki sorumluluk arasındaki bağa dayanmakta ve toplumsal kulvarda kadınlık rolleriyle mekânsal bağlamın arasındaki anlamsallığını ifade etmektedir. Romana göre evin tüm hâllerini, içindeki anlamsal verileri oluşturan kadındır. Ev kadına ait olarak düşünülmektedir. Romanda toplumsal cinsiyetin rol ve görevlerinin kadına dair biçimlenişi eleştirel bir pencereden kahramanlar tarafından ifade edilir. Ferit evin anlamını öne çıkarırken mevcut yaşamlarının evin kadınlarıyla birlikte nasıl değiştiğini anlatır. Cemre'nin ağabeyi Nevzat da annesi hayatta olsaydı bambaşka bir yaşamlarının olacağını düşünür. Kadının temelde tüm aileyi ve evi *"çekip çevirebileceği"* hayatlarını dönüştüreceği gibi çeşitli fikirlerini dile getirir. Romanda Ferit ve Nevzat figürleri üzerinden bazı düşünceler aktarılmaktadır. Buna göre kadınlar aile bireylerini bir şekilde düzene koyar. Onları olumsuzluklar karşısında evdeki varlığıyla korur ve aile bireylerinin savrulup gitmesine mâni olabilir. Bu düşünceler ışığında Ferit ve Nevzat içinde bulundukları şartları, sosyal hayata kendilerini kapatmalarını evdeki kadınların olmayışıyla nedenselleştirirler.

2.3. KUŞDİLİNE ÖYKÜNEN (2004)

İlk basımı 2004'te yapılan *Kuş Diline Öykünen* romanı Ayşegül Devecioğlu'na aittir. 12 Eylül Dönemi'ni anlatan tarihi bir formda olmasının yanı sıra yazarın kaleme aldığı ilk romandır ve otobiyografik bir özellik taşımaktadır (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, t.y). Romanın ana merkezinde Gülay ve Yavuz adlı kahramanlar yer alır. Tarihi bir arka plana sahip eser kadının konumunun toplumsal alandaki yansımalarını ve toplumsal cinsiyet algılarının tezahürlerini ortaya koymaktadır.

Romanın kurgusal düzlemi şöyledir: Gülay lise mezunu ve köy kökenli bir kadındır. 1980 Darbesi'nden önce bir devlet dairesinde telefon santralinde memur olarak çalışan bir sol sempatizanıdır. Çalıştığı dairede tüm çalışanlar Gülay'ın sol görüşlü olduğunu bilir. Ablası Sevim'in kocası Mustafa, Gülay'ın bu fikre yönelmesinde etkili olur. Darbeden bir buçuk iki yıl önce santralde çalışırken devrimci hareketin bazı haberleşme görevlerini üstlenir. Gözaltına alınan Gülay daha sonra cezaevine girer. Yaklaşık üç yıl hapiste kalan Gülay çıktığında bambaşka birine dönüşür. Gülay hapisten çıktığında memurluktan atılmıştır. Sonra da Nusret Bey'in şirketinde sekreter olarak işe başlar.

Muzaffer ve İzzet kardeşlerin Yavuz ve Caner isimli oğulları vardır. Muzaffer ve Rezzan'ın oğulları olan Yavuz ile İzzet ve Nesrin Hanım'ın oğulları olan Caner çok iyi arkadaştırlar. Yavuz Caner'den üç yaş büyüktür. Yavuz üniversite yıllarında bildiri dağıtırken arkadaşlarıyla beraber tutuklanır. Muzaffer Bey hapisten çıkınca onu hemen yurtdışına gönderir. Bir hafta emniyette kalan Yavuz Caner'le tüm iletişimini de keser. Yavuz yurtdışına gittiğinde Caner lise son sınıftadır, siyasi bir hareketin içine girmiş ve liselilerin kurduğu bir derneğe üye olmuştur. Caner ilk önce makine mühendisliğini kazanır. İkinci yıl İstanbul'a gitmek için tekrardan sınava girer ve İstanbul Teknik üniversitesini kazanır. Caner İstanbul'a gelince İbrahim ile tanışır. İbrahim'i amcasının oğlu Yavuz gibi görür ve ondan oldukça etkilenir. İbrahim de devrimci gençliğin içindedir. Caner kod isim olarak Yavuz ismini seçer ve İbrahim'e bu ismi söyler. Oysaki amcasının oğlu Yavuz bu süreçte değişmiştir. Yavuz Caner ile mektuplaşmasında davasından vazgeçmesini ve hayatını yaşamasını salık verir. Ancak Caner Yavuz takma adını alarak, İbrahim ile birlikte kendi yolunu seçmiştir. Yavuz 1980 Darbesi sonrası İbrahim'den haber beklemekte ve şehirde -İstanbul'da- gizli bir

şekilde yaşamaktadır. Sürekli yakalanma ve işkence görme korkusuyla kimliğini gizlemekte ve insanlarla iletişime geçmemektedir.

Gülay'ı bir parkta gören Yavuz, bir şekilde onunla iletişime geçer. Yavuz, Gülay'ı daha önceden santraldeki çalışmalarda yer alırken sesinden tanımaktadır. Gülay da bu arada hapishane süreci sonrası büyük bir çöküş içindedir. Yavuz'un varlığı onun için bir yaşama umudu olur. Hayata yeniden tutunmaya başlayan Gülay, Yavuz ile bir geleceklerinin olamayacağını bile bile onunla görüşmeye devam eder.

Yavuz bir çay bahçesinde Gülay'ı beklerken eski bir dava arkadaşı olan Necmi'yi görür. Necmi onu tanır ancak tanımazlıktan gelir. Ona küçük bir not yazarak İbrahim'in yakalandığı haberini verir. Yavuz öncelikle buna inanmak istemez ancak şüphelenmekten de geri durmaz. Yavuz, Gülay ile son bir yemek yer. Onunla durakta vedalaşır ve bir daha da görüşemezler. Yavuz yakalanacağını, polisin kendisini yakın takibe aldığını anlayınca Ankara Mamak'taki bir gecekonduya sığınır. Hasan ve Sultan'a ait bu ev onun son çaresidir. Sultan ve Hasan'ın ailesi belli bir süre onu korumaya çalışır. Ancak evin gelini ailesinin zarar görmesinden korkarak bu durumdan hoşnut olmadığını ima eder. Evin büyük oğlu Ali çalıştığı yerde polisin arama yaptığını söyleyince Yavuz kendisinin arandığını anlar. Yakalanacağını anlayınca kaldığı aile zarar görmesin diye evden ayrılır. Yavuz polisle girdiği çatışmada ölür. Gülay Yavuz'la ayrıldıktan günler sonra bir gazete haberinden Yavuz'un öldüğünü duyar. Yavuz'un ölümünden bir süre sonra da babası Kadir Bey'i kaybeder. Babası ölünce kız kardeşleri ve annesiyle birlikte oturdukları evden ayrılır.

Romanın sonunda Gülay, röportaj yapmak isteyen gazeteci bir kadın ile buluşur. Gazeteci kadın darbe öncesi ve sonrası yaşananları anlatmasını ister. Gülay'a düşünme süresi verir ve bir ay sonra buluşma amacıyla ayrılır. Ayrıca Gülay'ın annesi Vildan Hanım köydeki tarlalarını satmıştır ve çorapçı dükkânı işletmektedir. Ablası Sevim de bir dershanede öğretmen olarak çalışmaya ve kendi parasını kazanmaya başlamıştır. Romanın sonunda bir gözü kör olan ve Çocuk olarak isimlendirilen Sevim ile Mustafa'nın oğlu Devrim bir parkta oynamaktadır. Gülay'ın eser boyunca Çocuk olarak bahsi geçen Devrim'i ismiyle çağırmasıyla roman biter.

2.3.1.Kadınların Hemcinslerine Yönelik Cinsiyet Algısı

Kuş Diline Öykünen romanında cinsiyet şemasının kodlarına yoğunlukla rastlamak mümkündür. Toplumsal cinsiyet şeması, cinsiyet unsurlarının kodlanmasına dair çeşitli algıları içerir. Kadınlık ve erkeklik kavramlarının farklılıklarına göre şekillenen bu bilişsel yapının içinde toplumsal, bireysel, içsel tüm algıları cinsiyet şemasına göre işlenir (Dökmen, 2021, s. 69). Bireylerin toplumsal açıdan anladıkları veya anlattıkları cinsiyet şemasının içerikleriyle ilgilidir. Ayrıca davranışsal ve bilişsel alandaki görünürlükleri de ortaya koyar.

Toplumsal cinsiyet konusunu odağına alan *Kuş Diline Öykünen*'de çok basit ve gündelik bir iletişim biçimi; cinsiyetin anlamına, yarattığı algıya ve oluşan algılarla birlikte sosyal baskılara sebep olabilmektedir. Gülay'ın işyerindeki kadınlar cinsiyetin bilişsel şemasında benzer çağrışımlara sahiptirler. Arzu, Gülay'ın iş yerinden arkadaşıdır. Arzu Gülay'a karşı sürekli bir baskı mekanizması oluşturur ve Gülay'ı bir şekilde incitir. Aynı zamanda görünüm üzerinden de Gülay'ı sürekli baskılar. Tüm bu düşünme mekanizmasının pratikleri kadınların hemcinslerine karşı oluşturdukları olumsuz görünümler olarak romanda dramatize edilir. Romana göre Gülay'ı en çok incitenler yine kadınlardır. Kadınlar -romana göre- eril düşünme biçimini yoğun bir şekilde içselleştirdikleri için birbirlerini de bu içsel bakış açısından anlamlandırmakta ve yargılamaktadır. Dökmen'e (2021, s. 119) göre *"Kadınlara karşı ön yargılı olunması yaygındır ve ne yazık ki kadınlar da kadınlara karşı önyargılıdır."* Cinsiyet algılarına dayanan görüşler her ne kadar toplum ve erkek tarafından kadına yönelik algı ve tutumun olumsuzluğundan bahsedilse de kadının kendi cinsine karşı kalıp yargıları da yoğundur.

Kadınlar çok erken yaşlardan itibaren cinsiyet algıları üzerine gelişirler. Gelişimleri ve eğitimleri bu yönde gider. Kayınvalideler gelinlerle, anneler kızlarıyla, komşu kadınlar evlerinin temizliğini öne çıkararak hayatı bir çeşit yarış sahasına çevirebilirler. Dolayısıyla güçlü taraf olarak görülen ve özne olma hâlini taşıyan erkeklerin dünyasında kendi aralarında bir mücadele hâlinde olabilmektedirler. *"İster bir erkek için olsun, isterse, çevredeki en temiz mutfak benimkidir diyebilmek için!"* (Mitchell, 2021, s. 90). Kadınların hemcinslerine yönelik tavırları erkek egemen düşünce mekanizmasında kendi aralarında bir üstünlük savaşımına dönüşmüştür. Kadınların hemcinslerine yönelik algı dünyası, mesleki yaşamda bir çeşit sendrom ile

tanımlanır. Kadınlar çalışma yaşamlarında da kendi aralarında bir çeşit üstünlük savaşına girerler. Söz konusu durum *"kraliçe arı sendromu"* kavramıyla tarif edilir. Kraliçe arı sendromu bilhassa mesleki yaşamlarında kadınların *"cinsiyetlerinden dolayı uğradıkları ayrımcılık"* (Özkan, 2020, s. 135-136) sonucu bir çeşit tepkidir. Kadınlar kadınları kendi rakipleri olarak görürler.

Cinsiyetçiliğin kadınlar arasında yoğun olduğu düşünülmektedir. Kadınların birbirlerine karşı olumsuz tutum geliştirilmesine sebep olarak eril geleneğin düşünce sistemi ve yaşam tarzı gösterilmektedir. Hooks'a (2016, s. 27) göre patriarkal düşünce mekanizması kadınları "*kendisini erkeklerden aşağı gören, ataerkinin gözüne girmek için birbiriyle kıyasıya rekabet eden, kıskançlık, korku ve nefret besleyerek birbirini hor gören kadınlar olarak"* sosyalleştirmiştir. Nitekim bireylerdeki cinsiyet algılarının toplumsal sürecin inşası sonucu geliştiği düşünülmüştür. Kadınlar da bu düzlemde kendi hemcinslerine mesafeyle yaklaşmıştır.

1980'li yıllar dönemin aynı zamanda görüntü ve görünürlük noktasında öne çıkmasıyla ilgilidir (Gürbilek, 2019, s. 24-25). Görünümün estetize edilmesi, dönemin kadın üzerinde de bir nevi etkisidir. Romanda asıl değinilen 1980 sonrası kadınlar üzerindeki değişimdir. Bilhassa romanın sonundaki gazeteci kadının Gülay ile röportaj isteği ve ona nasihatleri değişen zamanla dönemin *"haz"* üzerine yoğunlaştığının bir ifadesi olarak gösterilmektedir. Eserde Gülay'ın bakımsızlığı, aynı zamanda dönemin şartlarına dair bir itirazı gibi anlatılır. Cinsiyet ve görünüm dönemlerin belirgin yönlerini, sahip olunan hayata bakışı ve zamanın ruhunu gösterebilmektedir. Romana göre bu düşünce yapısındaki Arzu figürünün kendine ve hemcinslerine dair algıları yaşanılan dönemi yansıtır.

Eserin odak kritiklerinden diğer bir mesele de tarihsel süreçlerle birlikte değişen cinsiyete dönük algılardır. 1980 öncesi ve 1980 sonrası dönemlerinin cinsiyet algılarına ve kadına karşı tutumunu da değiştirdiği vurgusuna eserde rastlanır. Zamanın yarattığı derin uçurumların insanların yaşamlarına ve zihniyetlerine nasıl bir biçim verdiği vurgulanır. Değişim her alanda olduğu gibi cinsiyet zemininde de yeni biçimlere bürünmüştür. Romanda öncelikle oluşan farklılık Remziye Hanım'ın kızı Kıymet'in geleceği hakkındaki tutumunun değişmesiyle başlamıştır. Kıymet'in annesi Remziye Hanım, önceleri (1980 öncesi) kızı Kıymet'in okumasını öncellerken zamanın yarattığı değişimle kızlarına yönelik tutumları da farklılaşmıştır. Gülay bu değişime anlam

verememektedir. Geçmişi hatırlayarak şimdi ile karşılaştırmaktadır. *"O zamanlar Remziye Hanım da farklıydı; maldı, mülktü, altın bilezikti, kızı evlenip de evde otursun; böyle dertleri yoktu. Kızı ortaokulu bitirirken, Kadir Bey'e ders çalıştırmaya geldiğini, 'Üstünü de okusun istiyorum kısmetse, evde oturup koca beklemesin,' dediğini hatırlıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 165).

Esere göre tarihsel koşullar toplumsal cinsiyet algısını sadece kadını değil erkekleri de değiştirmiştir. Kıymet'in nişanlandığı Ahmet de farklı bakmaktadır. Remziye Hanım kızının yakında işten ayrılacağını çünkü Ahmet'in onun çalışmasını istemediğini söyler. Tarihsel değişimler ile kadınların sosyal yaşamın içinde özel alan olarak değerlendirilen bir ortama geri çekilmesi ve eğitimini yarıda bırakıp evinin kadını olması düşüncesini de eser öne çıkarmıştır. Yaşanılan dönem, benimsenen ideolojiler cinsiyet algılarını da etkilemekte ve değiştirip yeniden dönüştürebilmektedir. Romanda Gülay'ın gözlemlerinden hareketle değişimin büyük oranda kadınlar üzerinde gerçekleştiği görülmektedir.

Romanın finalinde Gülay röportaj yapmak isteyen gazeteci kadın ile buluşur. Gazeteci kadın, darbe öncesi ve sonrası yaşananları anlatması ister. Gülay'a düşünme süresi verir ve bir ay sonra buluşmak üzere ayrılır. Gazeteci kadın Gülay'a nasihat eder: *"Kendini yaşa artık, biz de uğraştık zamanında, bu işler boş! Bizim bu halk adam olmaz! Bak ne güzel kadınsın! Yazık, cinselliğini yaşa! Çünkü bu gerçeği değiştiremezsin"* (Devecioğlu, 2013, s. 215). Romanda kadınlık ve cinsiyet kavramının en çok cinsellik odaklı düşüncelerde yoğunlaşması yine dönemin görünürlük ve güzellikle bağdaştırıldığını göstermektedir. Gülay kendisi ile gazeteci kadını mukayese ederken tamamen farklı bir tavır ve tarza büründüğünü, kadının kendisi gibi *"çekingen"* olmadığını, kesin ifadelere sahip biri olduğunu fark eder.

Kadın güzel, bakımlı ve kendi güzelliğini görünür kılması gerekir şeklindeki bir düşünce yapısı Gülay'ın çevresindeki kadınlar arasında yaygındır. Gülay etrafındaki ve yaş grubundaki kadınlarla aynı olmadığı için özellikle defalarca uyarılır. Eserin ana ekseninde cinsiyet faktörünün belirleyici kıstası olarak görünümün sıkça eleştirilmesidir. Gülay'ın gösterişten uzak ve sadeliği, yaşadığı dönemin kadına dair algılarını benimsemediğinin bir göstergesi olarak görünür. Güzellik kavramı *"kadınların kapitali"* olarak değerlendirilir. Bununla birlikte güzellik yaşamsal alanda görünür bir yetkinlik gösterir. Tek başına etki alanına sahip değildir. Ancak *"bu etkinin*

yönünü de güzelliğe bakan tarafın belirle"diği (Sezer, 2014, s. 121) düşünülür. Gülay kendisine dönük yorumları önemsemez ve bildiği, inandığı gibi yaşamak ister.

Cinsiyete dair kalıp yargıların oluşumu açısından kadınlık ve erkeklik farklı bağlamlarda algılara bağlı olarak kategorize edilebilmektedir. Mevcut düşünce düzleminde "*kalıpyargıların dikte ettiği özellikler"* (Dökmen, 2021, s. 107) kişilerde aranır ve bunların olması beklenir. Cinsiyet kalıp yargılarından biri de kadının görünümü, giyim kuşamı nasıl olması gerektiği üzerindeki betimsel yapıdır. Kadınların kendi aralarında çeşitli olumsuz kanıların yaygınlığı daha çok dış görünüş, giyim ve kuşam olduğu eserde öne çıkarılan bir kanıdır. Romanda kadınların en çok giyim kuşam yönünden ve bakım üzerinden birbirlerini değerlendirdikleri hatta yargıladıkları görülmektedir. Gülay'ı eleştirenlerden biri de ablası Sevim'dir. Sevim de özellikle Gülay'ın bakımsızlığından şikâyetçidir. "*Gülay'ın bir erkek arkadaşı olduğunu bilmese de, gezip tozmasını, hafta sonları evde olmamasını, üstüne başına dikkat etmemesini eleştiriyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 91). Romanda kadın olmak beraberinde davranış ve düşünce ağını iç dünyasındaki görünümleri olarak anlamlandırılmak öne çıkarılır. Söz konusu algının dış dünyadaki yaşamda görülmesi eleştirilir. Kadının sadece giyim, kuşam açısından belirgin olması; toplumsal normlar ve kurallar çerçevesinde kendi yaşamını idame ettirmesi düşünceleri romanın tenkit ettiği düşünceler olarak öne çıkar.

2.3.2.Roman Okuyucusu Kadınlar ve Hayalleri

Kadınların roman okuması ve hayalciliği *Kuş Diline Öykünen*'de öne çıkarılır. Hayal ve duygu kadının daha çok bütünleştiği düşünülen kavramlar olarak, kadının romantizmle ilgisi çeşitli yönlerden ele alınır. Gürbilek (2020a, s. 22-27) *Kör Ayna, Kayıp Şark – Edebiyat ve Endişe* adlı eserinde roman okuyucusu kadın imgeleminden bahsetmektedir. Gürbilek *"roman okuyan kadın"* imgesinden hareketle *"kadın okur"* meselesini açılımlayarak sorunsallaştırır ve erken dönem Türk romanlarından bu imgenin yoğunluğuna dikkatleri çeker. Yazar aynı odak noktanın Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında da yansımaları olduğunu söyler ve Türk romanlarından örneklemeler yapar. Romanlarda kadın kahramanların ellerindeki romanların tesadüfi bir ayrıntı olmadığının da altını çizmektedir. Gürbilek (2020a, s. 23) *Madam Bovary*'nin eserinden ortaya çıkan Bovarizm'in "*kişinin (yazarın ya da kahramanın) kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma*

eğilimi” olarak tanımlandığından bahseder. Bir edebiyat terimi hâline gelen *“Bovarizm”* kavramı etrafında *“kadın okur”* meselesinin problematik açılımlamasını yapar. Buna göre cinsiyetler açısından kadının romanlarda bile roman okuyucusu olması anlamlı bir tespittir. Söz konusu tespit toplumsal cinsiyet algısına dair çeşitli veriler sunabilmektedir. Kadınların hayal ve tutkunun girdabında bir hayat yaşamasının nedensellikleri ve toplumsal cinsiyet algısı ile ilişkili dünyasını analiz etmeye dair çeşitli noktalar gösterebilmektedir.

Gülay sürekli kitap okuyan bir figür olarak eserde betimlenir. Okunan bu kitaplar düşünce metinlerinden ziyade romanlardır. Romanlardaki olaylar ve kişiler Gülay’ı o kadar etkilemiştir ki Gülay kendini bir davaya inandırmaktan çekinmez. Gülay inandığı ideoloji uğruna canını bile vermeye hazırdır. Gülay figürü üzerinden kadınlığın bir nevi okuduklarını içselleştirdiği vurgusuna yer verilir. Kadınlar küçükken anlatılan masallara inandıkları gibi büyüyünce aynı romantik argümanı kurgu dünyasında da yakalamak istemektedirler. Romanlar ise büyüklere anlatılan masallar gibi gelmektedir. Gülay yaşadıkları ile okudukları arasında hayali bir köprü görür. *“Her şey biraz masal gibiydi aslında. Güzel bir masal. Gerçek olması için Gülay’ın hiç düşünmeden canını verebileceği bir masal…”* (Devecioğlu, 2013, s. 42). Devrim düşüncesini dile getiren Gülay inandığı davaya gönül verişini ve hayallerdeki umutlarını bir *“masal”* olarak sonrasına kaldığını üzüntüyle hisseder.

Soğukömeroğulları’na (2010, s. 1314) göre toplumcu gerçekçi eserlerin *“hayal”* ve *“devrimci romantizmi”* parametrelerinde ele alınması ile devrimci düşüncedeki inanç kalıplarının ve tüm sınıfların kurtuluşunun esas alınması ilişkilidir. Öte taraftan devrim için gidilen yolda roman kahramanları üzerinden somutlanan *“çile”* kavramının da belirginlik kazandığını ve buna göre *“devrimi gerçekleştirirken devrimcilerin çeşitli zorluklarla karşılaşması”* durumunun öne çıktığını söyler. *Kuş Diline Öykünen* romanına göre Gülay da birçok zorlukla karşılaşmıştır. Gülay hayallerinin güzelliğinden ve onlar için canını bile vereceğinden bahseder. Hayatın kitaplardaki gibi güzel ve uzak olduğu gerçeğini uzun süre anlayamaz. Tutukluluk süreci onun gerçeği acıtıcı bir şekilde görmesine neden olur. “*Kitaplarda okuduğu her satır, o yepyeni dünyanın şifresiydi sanki. Yine de romanların dışında, okuduklarının pek çoğunu anlamıyordu”* (Devecioğlu, 2013, s. 43). Gülay’ın okuduklarının düşünce eserleri değil romanlar olması eserdeki önemli bir detay olarak okumak mümkündür denilebilir.

Kurguya dayalı metinler hayalleri veya hayalciliği pekiştirir. Söz konusu duruma göre toplumsal cinsiyet algısında kadının etkilenmeye daha açık olduğunun da bir göstergesidir (Gürbilek, 2020a, s. 31). Gülay genellikle kitap okumaktadır. Ancak zamanla okuduğu kitaplardan sıkılmıştır. *"Çoğu zaman okuduklarını anlamadan boş boş bakıp duruyor satırlara. Aslında, kitaplara, neredeyse kırgınlık duyuyor. Hatta kırgınlıktan öte, öfke; basbayağı, çiğ öfke… Kafasındaki hiçbir sorunun cevabı yok o sayfalarda…"* (Devecioğlu, 2013, s. 18). Esere göre Gülay düşlediği hayatın gerçekleşmeyeceği realitesine göre kitapların hayallerde kalan bir dünya çizdiğini düşünmeye başlar. Okumaktan ve hayal kurmaktan zamanla bıkkınlık duyar. Gülay'ın hayatında gerçeklik ile hayaller birbirine uyumlanmamıştır. Gülay ise okuduklarından bir hayal çıkarmıştır. Buna göre yaşamın bir adalet süzgecinden geçeceğini ummaktadır. Tıpkı masallardaki gibi hayallerindeki hayatında da mutlu sona ulaşacağını düşlemiş ve umut etmiştir. Eserin içeriğine göre devrimci düşünce Gülay'a bir çeşit romantizm kazandırmıştır. Gülay'ın içinde gelişen adalet duygusu ve bu duygunun haklılığı ile oluşan romantizm görülmektedir. *"Haklıydılar bu yüzden kazanacaklardı. Kitaplar böyle yazıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 43). Gülay ise romanları okumakta, romanlar onun hayallerini ve umutlarını beslemektedir. Gülay'ın hayalleri ile gerçeklik bir çeşit çatışma olarak yapıtın geneline yansıtılmıştır. Richard P. Blackmur (2017, s. 83) *Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale* adlı eserinde *Madam Bovary* romanı üzerine yazdıklarında toplumun Emma'yı nasıl mahkûm ettiğinden bahseder ve "*sanatın, insanın toplumda ödediği bedeli gösterdiğini"* söyler. *Kuş Diline Öykünen,* Gülay figürünün birey olarak ne tür bir yaşamın içinden geçtiğine odaklanır. Eser Gülay'ın hayallerinin realite ile örtüşmediği için derin bir ıstırap duyduğunu anlatır ve hayallerin gerçeklikle çarpışmasında bireyler üzerinde nasıl bir hasar bıraktığı iletisine yer verir.

2.3.3. Cinsel Şiddet Mağduru Bir Kadın ve Toplumsal Algıdaki Tezahürü

Gülay 12 Eylül Darbesi ile birlikte gözaltına alınır. Yaşadıklarından dolayı sessizliğe gömülen Gülay içine kapanmıştır. Kadınların ve erkeklerin imaları, bakışları onu ruhsal açıdan kıskaca alır. Bilhassa Gülay cezaevinden çıktığında bakire olmadığı için çevresindeki insanların algılarıyla mücadele edecek gücü kendinde bulamaz. Tüm psikolojik baskı alanları Gülay'ın yaşamsal alanlarını daraltır. Sosyalleşmekte ve insanlarla iletişim kurmakta aksamalar yaşar. Gülay hayata bağlanma konusunda

isteksizdir. Etrafında kendisi gibi sekreter olan kızların yaşamla olan bağlarının çok ötesinde olan ve kendi yaşamsal kopukluğu arasındaki farkın bilincindedir. Sosyal alanlarda genç kızların yaşamlarında aldıkları basit keyifleri bile duymaktan uzak olan Gülay'ın bu şekilde yaralanması onun yaşadıkları ve ona yöneltilen bakış açılarından kaynaklı olarak eserde anlatılır. Gülay çalıştığı iş yerine kendini ait hissetmez; yaşadığı döneme, şartlara, topluma yabancılık çeker ve yaşamla arasındaki mesafenin farkındadır.

> "*Geçerken öylesine uğrayıvermiş, istenmeyen bir konuk Gülay; sandalyesine iğreti ilişivermiş… Sanki birisi gelip onu yanlışlıkla, hatta yüzsüzlükle girdiği yerden ite kaka çıkaracaktı. Eninde sonunda böyle olacaktı. Bu beklenti, kafasında gün geçtikçe sahicilik kazanıyor, her sabah hâlâ orada oluşuna samimiyetle şaşırıyordu. Masasının arkasında sessiz sedasız oturan bu silik, çekingen varlıktan, kendisine dışarıdan bakan birinin gözüyle görüyormuş gibi adeta tiksiniyor, nefret ediyordu… Ne orada olmak elinden geliyordu ne de çekip gitmek… Dudağında yarım yamalak o özür ifadesiyle, çirkin bir ur gibi gitgide büyüyen, patlayacakmış gibi şişip duran bu zaman parçasında sıkışıp kalmıştı. Pençesini küçük bir kuş ya da kemirgene geçiren bir yırtıcıya yakalanır gibi hayata yakalanmıştı. Yaşamak, eni konu canını acıtıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 17).

Kadının kendi içindeki saygınlığının toplumun gözünden yara alması, esere göre Gülay'ın içe bakışını da olumsuz açıdan etkilemiştir. İçe bakışın zedelediği kimlikler kendi varlığına tereddütle yaklaşmakta ve varlığını kabullenmekten uzak durmaktadırlar. Gülay da kendini, bedenini yok saymakta ve benliğine saygı duymamaktadır. *"Şimdiyse kendisini kadın olarak bile görmüyordu. Belki görünüş olarak hâlâ kadındı, ama ölü bir kadın. En çok çevresindekilerin bunun nasıl farkında olamadıklarına şaşırıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 34). Gülay'ın içinde bulunduğu algısal dünya onu kuşatmış ve yaşadıkları aynı zamanda toplumsal kulvarda bir mağduriyet yaşamasına neden olmuştur. Çevresindeki insanların psikolojik şiddetine de maruz kalmaktadır. Onu rahatsız eden kişilerden biri de Selim'dir. Selim işyerinde Gülay'a karşı sürekli bir yakınlık ve samimiyet geliştirmeye çalışır. Ancak Gülay onun karakterine güvenmez. Selim'in sürekli olarak kadınları avucunun içine almaya çalışan tavrı Gülay'da Selim'e karşı bir tedirginlik uyandırır. Selim, Gülay'ı kafaya almakta ve onu bir şekilde aşağılamaktadır. Gülay ona inandığında ise bundan gizli bir şevk duymaktadır. Selim'in onunla sırdaş gibi davranması, samimi gibi olması Gülay'ın düşüncelerini yeniden sorgulamasına neden olmaktadır. Gülay 1980 Darbesi ile beraber

gözaltına alınır ve cezaevinde bir süre kalır. Gülay gözaltına alındıktan sonra eve gelir. Annesi kızının durumuna üzülür ve durumu herkese anlatır. "*Kirletmişler kızımı!"* (Devecioğlu, 2013, s. 44). Romanda tecavüzün kadının bedeninde, hayallerinde, psikolojisinde bıraktığı yıkım ifade edilir. Gülay sorgudan çıkıp eve geldiğinde babası ona tavır yapar ve onunla konuşmaz. Kadir Bey için bazı durumlar farklıdır. *"Devrimci olmayı doğal karşılıyordu. Kendisi de solcu, devrimci değil miydi? Ama Gülay, çok başka işlere karışmıştı. Ailesini perişan etmişti"* (Devecioğlu, 2013, s. 44). Babası Gülay'ın tutuklanmasından sonra ona karşı bir mesafe geliştirir. Kadir Bey Gülay'ın durumundan sonra hastalanır ve ailesiyle iletişimi iyice koparıp içine kapanır. *"Çocuk kucağındaydı, yemeğini yiyordu. Gülay'a dönüp gülümsedi. Hemşire olan kız kardeşi Nuran henüz gelmemişti. Babası sessiz sedasız çorbasını içiyordu. Her zamanki gibi kırgınlıkla baktı Gülay'a, hiçbir şey söylemedi"* (Devecioğlu, 2013, s. 26). Gülay'ın yaşadıklarından sonra toplumda ve ailede büyük bir kaos ve huzursuzluk başlar. Özellikle babası onu duygusal açıdan sessizlikle ve belirli bir mesafe bırakarak hırpalar. Gülay'ın babası Kadir Bey emekli ilkokul öğretmenidir ve köy enstitülerinin ilk mezunlarındadır. Kadir Bey sürekli siyasetin içinde yer almasına rağmen kızının böyle bir süreç içinde kadınlık üzerinden yaralanmasına kırgındır. Esere göre Gülay işlemediği bir suçun sorumlusu olarak görülmektedir. Gülay babasının yolunu takip etmiştir. Babasının kütüphanesinden kitaplar okumuştur, baba-kız olarak ikisinin hayal ettiği ve istediği yaşama arzusu ortaktır.

Gülay'ın annesi Vildan Hanım, Kadir Bey'den farklı olarak yaşama ve kızına karşı umutludur. Vildan Hanım kendi değer yargılarını devam ettirir ve kızına çeyizler hazırlar. Vildan Hanım'ın en büyük arzusu dört kızının da mürüvvetini görmek, kızlarının okumuş ve kendisini yetiştirmiş bir erkekle evlenip yuvalarını kurmalarıdır. Vildan Hanım'ın hayalleri, Gülay'ın tutuklanmasıyla yıkılmıştır. "*Devrimci kızına çeyiz hazırlayıp duruyordu Vildan Hanım. Evlerine gelen kimi doktor, kimi mühendis olacak bu gençlerden biriyle evlenecekti Gülay nasıl olsa"* (Devecioğlu, 2013, s. 43). Gülay'ın durumu herkes tarafından duyulunca Gülay yaşadıklarından dolayı yoğun bir duygusal şiddet hisseder. İçine kapanır. Kimseyle konuşmak istemez. Sürekli olarak Beşiktaş'taki kalabalığa karışma çabasındadır. Kendisinin herkesle karıştığı ve aynılığın içerinde bulduğu bir rahatlama isteği onu buralara getirir. "*Kimsenin tanımadığı, ilgilenmediği, kimseden saklanmak zorunda olmayan bir kadındı kalabalıkta… Onlardandı… Binlerce*

göz, binlerce kulak ve ağızdan oluşan bu bitmez tükenmez karmaşanın parçasıydı" (Devecioğlu, 2013, s. 23). Tanımayan kalabalık onun özgür ve kendi olabilme serbestliğini getirmektedir. Yapıtın kurgusal bağlamına göre kadın kendi toplumu içinde yaftalandığında kendini yalnız, çaresiz hissetmekte ve sosyal alanlarda bulunmaktan kaçınmaktadır. Gülay'ın çekingenliği sadece işkence görüp tecavüze uğramasının yarattığı bir yıkım değildir. Aynı zamanda toplum içinde yer alan bir birey olarak kendisine yönelik bakışlar da onu incitmektedir. Yaşadıkları onu zayıf, içine kapanık ve ürkek bir kadına dönüştürür. Romana göre Gülay her ne kadar 1980 öncesi devrimci düşünceye çeşitli destekler sunmuşsa bile çok da siyasi yönü olan biri değildir. Kendi hâlinde ve sıradan bir kadın olması aynı zamanda yaşadıklarıyla toplumda dışlanmasına sebep olmuştur. Gülay sadece toplumun onu dışlamasına değil aynı zamanda kendi de içsel açıdan kendini toplumdan ve yaşamdan soyutlamıştır.

Kuş Diline Öykünen ayrıca cinsel şiddet yaşayan kadınlara da odaklanır. Gülay cezaevindeyken kız arkadaşları da benzer durumlar yaşamışlardır. Esere göre kadınların yaşadıkları ağır yıkımlar onların içlerine gömülmelerine ve sessizliğe bürünmelerine neden olmaktadır. Cezaevindeki kadınların yaşananlar sonrası travmatik tepkiler gösterdiği romanda anlatılır. "*Böylece, yüzlerinde o düşünceli, küskün ifadeyle susuyorlardı. Şarkı söylerken, yüksek sesle kitap okur tartışırken aslında hep susuyorlardı. Konuşurken bile sustuklarını, dilsiz olduklarını bir tek onlar biliyorlardı"* (Devecioğlu, 2013, s. 45). Romana göre tecavüz, hapisteki kadınlar için farklı anlamlar içermektedir. Konu tartışıldığında farklı düşünceler ve sınıflar için farklı anlamlar ihtiva ettiği belirtilir. Tecavüzün ağır sonuçları Gülay üzerinden somutlanır ve roman konuyu da farklı açılardan mercek altına alır. "*Ama bu kızların sertliklerinin yalnızca görüntüde olduğunu, yumuşadıklarında bütün dirençleri çözülecekmiş gibi kendilerini tuttuklarını hissediyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 46). Zeynep Direk (2021b, s. 76) Benjamin Walter'in *Şiddetin Eleştirisi* eserinden hareketle çeşitli analizler yapar. Yasayı ihlalin çeşitli müeyyideleri olduğu düşüncesi üzerinden fiilin ve öznenin oluşma koşullarına eğilir. *Kuş Diline Öykünen*'de kadın bedeni üzerindeki iktidarı gösterme anlayışının yansımaları vardır. Bu daha çok kadın olmanın *"onur"*u (Künkçü, 2018, s. 50) üzerinden gösterilir.

Psikoloji okuyan bir arkadaşı Gülay'a tecavüzün kadınlar üzerinde derin etkileri olduğunu, onun da *"yara aldığını"* ve mutlaka tedavi olması gerektiğini belirtir.

Gülay'ın özellikle davranışlarındaki utangaçlık ve kendi bedenini yok sayışı yaşadıklarıyla ilişkilendirir. *"Yara almak… Kadın olarak yara almak… Bu yaralar, bunca derin, bunca cerahatli yaralar iyileşebilir miydi?"* (Devecioğlu, 2013, s. 62). Eserde öne çıkarılan, kadınlık üzerinden yaralanmanın kolay kolay düzelecek bir durum olmadığı vurgusudur. Eserde Gülay'ın ümitsizliği de bu savı destekleyen bir gösterge olarak verilir. Gülay'ın en çok korktuğu şey fark edilmektir. *"Farkına varacaklar diye kahroluyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 62). Bilinmenin utancını yaşamaktadır. Utanç, Gülay için temel bir içsel tepkimedir. Romanda kadına yönelik cinsel saldırıların kadının ruh ve beden dünyasında derin etkileri olduğu, dolayısıyla her kadının bir şekilde farklı tepkiler gösterdiği ve yine suçlusu olarak düşündüğü kendi bedeninden intikamını bir şekilde aldığı belirtilir. Kendi bedenini suçlu ilan eden kadınlar verdikleri zararla bir şekilde kendilerini iyileştirmeye çalışmaktadır düşüncesi Gülay'ın cezaevinden arkadaşı Zehra figürüyle somutlanır. Zehra kendi saçlarını tel tel koparmakta, içsel acısının dışa yansıttıklarıyla bir şekilde başa çıkmaya çabalamaktadır.

Gülay'ın düşüncesine göre bedensel temaslar istem dışı ve zorlamayla olduğunda kadınların tepkisel dışavurumunun daha derin olduğu yönündedir. *"Tene dokunmak insanın içinde, sadece ona ait olan cevhere dokunmaktı. Gülay'ı Gülay yapan ne varsa parçalayıp yok etmekti"* (Devecioğlu, 2013, s. 64). Romana göre Gülay kendi bedeni üzerinden aşağılanmış ve zarar görmüştür. Üzüntüsü öfkeye dönüşmüştür. Gülay vaziyetiyle ilgili analizler, çözümlemeler ve genellemeler yapar. Gülay zamanla bütün erkeklerden nefret eder. Bedenine karşı duyduğu öfke, aşağılama ve tiksinç, onu Yavuz'la birlikte kaldığı evin yaşamındaki çaresizlikle özdeş tutmasına neden olur. Yavuz'un evindeki *"penceresiz oda"* ve *"kullanılmış çarşafları"* kendisine layık bulmaya başlar. Gülay için *"kendisi gibi kadınlar"* (Devecioğlu, 2013, s. 66) ancak böyle bir muameleyi görmeliler düşüncesine yönelir ve böylece Gülay kendini daha da heder etmek arzusundadır. Romanda cinsiyet algısı bağlamında kadınlık kavramının değersizleştirilme durumu Gülay figürü üzerinden tesis edilerek şiddet ve baskının bireyin üzerindeki etkilerine değinilir. Aynı zamanda bireyin iç dünyasına ve toplumsal yapıdaki görünümlerine de vurgu yapılır.

2.3.3.1. Utanç ve Suçluluk Duygusu

Kuş Diline Öykünen'de Gülay'ın cinsel şiddet mağduru olması onun bireysel, toplumsal ve psikolojik çeşitli dışavurumlarını gösterir. Bunlardan biri onun giyim kuşamına özen göstermemesidir. Söz konusu durum aslında yaşadığı yoğun suçluluk hissi ile ilgilidir. Gülay sürekli bir suçluluk içindedir. Kendine karşı özensiz davranır. Üstüne başına bile doğru düzgün bir şey giymez. Eski ve yıpranmış kıyafetleri tercih eder.

> *"Eskiden beğenilmekten, insanların başlarını çevirip bakmasından hoşlanırdı. Şimdi, üstündeki yakışmış deseler, giysilerini uyumsuz, çirkin bir hale getirmeye çalışıyor, kolye, küpe taktıysa çıkarıyordu. Yolda adımları birbirine karışıyor, biri baktı mı tökezliyor, sarkıntılığa uğradığında bile, kendini suçlu buluyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 132).

Utanç ve suçluluk kültürden kültüre değişkenlikleri olmakla birlikte benlik kavramına dayanır ve sosyal yapıya karşı hassas kavramlar olarak tanımlanır (Söylemez, Koyuncu ve Amado, 2018, s. 263-264). Suçluluk duygusunun yoğunluğu eserde öncellenmiştir. Gülay'ın iş arkadaşı Çetin karşısında bile tökezlemesi onun kendine dönük *"suçluluk"* duygusunun aşırı derece öne çıkmasındandır. Gülay'ın hayatına tesir eden diğer bir husus da bir nişan törenine iştirak ettiği gece yaşananlardır. Romanın bu nişan sahnesi oldukça önemlidir. Gülay babasının öğretmen arkadaşlarından birinin kızı olan Kıymet'in nişan törenine annesi Vildan Hanım ile gider. Gülay nişan törenindeki kalabalığın manidar bakışlarından ve manidar sözlerinden oldukça rahatsızdır. Nişanı yapılan kız Kıymet de Gülay'a düşmanca bakışlar fırlatır.

> *"Kıymet'in annesi Remziye Hanım, Gülay'ı öperken, 'Ayyy,' dedi, 'Bu ne güzellik! Kızları kimsenin gözü görmez sen buradayken vallahi!' Vildan Hanım kıpkırmızı oldu. 'Benim kızım da bekâr değil mi, ne farkı var diğerlerinden,' diye geveledi. Kendisine ikram edilen çikolatayı ağzına atıp, eşarbını hırsla düğümlerken, yüzü öfkeden kızarmıştı"* (Devecioğlu, 2013, s. 164).

Gülay'ın bekâretini kaybetmesi ve bunun herkesçe bilinmesi toplumsal bir izolasyonla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Gittiği mekânlarda, işyerinde, arkadaş ortamında insanlar ona ve aile üyelerine pervasızca istediklerini söyleme hakkını kendilerinde bulmaktan çekinmezler. Kadının düşüşü olarak görülen bir algıyla

sürekli bir dışlanmışlıkla karşı karşıya kalan Gülay iyice içine kapanır. Elinde olmayan bir yaşanmışlıkla, suçu olmadığı hâlde toplumsal kulvarda bir suçlamayla iç içe algılanmaktadır. Gülay'a yönelik olumsuzluklar işyerinde de mevcuttur. Gülay Kıymet'in nişan töreninde yaşadıklarına benzer bir sahneyi işyerinde patronuyla yaşar. Nusret Bey iş ilişkileri içinde karşıt görüşteki insanlarla sohbet ederken bir anda Gülay'ın kolundan tutup onun işkence konusunda nasıl bir örnek olduğunu göstermek ister.

> *"Nusret Bey'in niyeti açıktı. Gülay'a hapishanede olanları anlattırmak istemişti. Şimdi bunu kendisi yapacaktı. Anlatacağı şeylerin onu incitebileceğini düşünmüyordu bile. Gülay, el altındaki kanıt olup çıkıvermişti. Elinden gelse, tutup sergileyecekti. Sergilemişti de… Bunun hapishanede olan saldırılardan farkı var mıydı? Ya da Remzi'nin yaptığından!.. Kapıyı kapatırken, Nusret Bey'in olağandışı biçimde sesini alçalttığını fark etti. Şimdi hepsi olanı biteni öğrenecekti. (…). Zavallı kızcağız!.. Ne zamandır unuttuğu bu sözcükler, sakladıkları yerden çıkıp, kafasının içinde uzun uzun uğuldadı; 'Zavallı kızcağız!..'"* (Devecioğlu, 2013, s. 161).

Romana göre insan onuruna uygun yaşam hakkı aynı zamanda onun kadınlık meselesine de dönüktür. Gülay'ı en çok mustarip eden onun yaşadığı alanlardaki *"fark edilme"* telaşesidir. *"Korku"* Gülay'ın hayatını saran yegâne duygudur. Gülay yaşadıklarından dolayı oldukça içe kapanık ve topluma karşı içsel bir tecrit geliştirmekte ve bu içsel tecridi manevi alanda da yaşamaktadır.

Gülay sadece erkekler tarafından ezilmemekte aynı zamanda hemcinsleri kadınlar tarafından da güç durumlara uğratılmakta ve utandırılmaktadır. İşyerindeki arkadaşı Arzu ve Arzu'nun yeni boşanmış ablasının alay konusu bile olur. Arzu'nun ablası Gülay'ın falına bakar. Falında sevdiği adamın annesinin evliliklerine onay vermediklerini açık açık söyleyerek Gülay'ı bekâret kavramı üzerinden yaralamaya çalışır. Söz konusu sahnede bir nevi kadının kadına açtığı psikolojik bir savaş olarak gösterilmektedir. Kadının olumsuz durumu yine kadınlar tarafından deşilir. Gülay'a psikolojik bir eziyet verilmek istenir. Arzu'nun ablası özellikle sevdiği adamın annesinin talebinin hangi yönde olduğunu bastırarak söyler. İş yerinde kadınların bile aynı temayülde ortak bir davranış ağı geliştirdikleri görülür. Yapıtın ana izleğinde suçluluk duygusunu çevreleyen ve besleyen toplumsal baskı mekanizmalarıdır. Mesele Gülay'ın siyasi duruşu veya düşüncesi değil, kadınlık konumuna ve geçmişte yaşadığı bekâret olayına yöneliktir. Ömer Türkeş roman üzerine yaptığı analizlerde Gülay'ın

tecavüz sonrası bedenine ve kadınlığına yabancılaşmasına vurgu yapar. Gülay'ın yaşadığı tecavüz sonrası toplumun ona "*tecavüze uğramışlığının bedelini ödetmek isteyen toplumsal ahlakın baskısı"* (Türkeş, 2004) altındaki tezahürüne değinir. Gülay figüründen hareketle eserde kadınlık algılanan boyutlarıyla dilde, şarkılarda da görünürlükleri olan bir kavramdır. Gülay etrafını ören bu ağın içinde debelenmekten bir türlü kendini kurtaramaz. Gittiği düğünlerde, ziyaret ettiği arkadaşlarında, işyerinde ve aile içindeki tabloda sürekli olarak yaşadıkları hatırlatılarak ona bir *"bedel"* ödetilir. Türkiye'de bilhassa kadının namusunu koruma sorumluluğu kadına verilmekte sanki kadın kendini ve ailesinin itibarını küçük düşürmüştür anlayışıyla yaklaşılmaktadır (Avcı, Koç ve Bayar, 2016, s. 27). Esere göre Gülay oluşturulan zalimane atmosfer, yaratılan imgeler ve hedef tahtasına dönen bir kadındır. Yapıtın dikkat çeken sahnelerinden biri de şöyledir: Kıymet'in nişanında kızlar halay çekmekte ve hep bir ağızdan şarkı söylemektedirler.

> "*Göstermelik de olsa, ellerini çırparak eğlenceye katılmaya çalıştı. Tam o sırada, kızlar seslerini yükselterek durdular. Gülay, eve girdiğinden beri benliğini sarıp sarmalayan sisin dışına çıkmış değildi henüz; yine de bu davranışta bir gariplik sezdi. Sonra, hepsinin dönmüş ona baktıklarını ayrımsadı. Küçücük salonu, dolduran kalabalık, konuşmalar, bütün o cümbüş içinde, şarkının sözlerini yarım yamalak duyabildi: 'Ben kız aldım, dul çıktı!' Ona bakıyorlardı; ağızlarından yanlışlıkla kaçırmışlar gibi, yüzlerinde o sahte özür ifadesiyle… Bu sözcüklerden, yalnızca onun, bir tek Gülay'ın alınabileceğini ima ederek. Bunca zalimliği birkaç kelimeye sığdırmayı, gençliklerine, toyluklarına rağmen öylesine akıl ederek, zehrini akıtan yılan gibi ani ve ölümcül olabilmeyi… 'Tabii,' dedi Vildan Hanım eve dönerken, 'hepsinden güzelsin ya, kıskandılar seni!'"* (Devecioğlu, 2013, s. 166).

Cinsiyet rolleri, kadınlık ve erkeklik konumları deyimlere, atasözlerine ve gündelik yaşamda ifadesini bulmaktadır. Kullanılan kodlar hem kadınlık erkeklik konumlarını hem de bu kavramların çağrışımsal düzlemdeki görünümlerini yansıtmaktadır. Bazı kalıp ifadelerin "*kadına karşı olumsuz değer yargı ve tutumları"*nı (Ersöz, 2010, s. 179) sergilemektedir. Cinsiyet temelli algılarda müzik, kadının toplumsal konumuna ilişkin göstergeler taşımaktadır. Aynı yansımanın türkülerde de görüldüğü, bir türkü sözünde bile kadının ne şekilde konumlandırıldığına işaret edebilmektedir (İrten ve Sazak, 2019, s. 726). Simone de Beauvoir (2021b, s. 31) genel kültürel ve tarihsel öğretilerin cinsiyet algısını nasıl biçimlendirdiğinde bahsederken kız çocuklarına "*şarkılar, beşikte ona anlatılan efsaneler"*in erkekliği olumlu imgelediğini,

kadını ise olumsuzladığını belirtir. Romanda geçen nişan törenindeki söylenen türkü cinsiyet algıları açısından kadınlı ayrıştırır ve kadına dair algıyı olumsuzlar. Dolayısıyla eserde geçen söz konusu sahnedeki şarkıyı genç kızlar söylemekte ve özellikle bakışlarıyla anlamlı bir çağrışım yaparak Gülay'ı süzmektedirler. Cinsiyet konumlanmasının ataerkil bir mekanizması olarak türkünün sözleri gösterilir ve ona eşlik eden algı da imalı bakışlar ile sembolize edilir. Böylece eser gerek sözlü kültür gerekse sessiz bakışlar altında manidar bir tavır geliştirilerek toplumsal cinsiyet algısının baskıcı ve despotik bir hüviyet ile sunularak toplum içinde yansımalarını irdeler.

Kadınların algısal dünyasındaki cinsiyet kodlarının anlatıldığı diğer bir sahne de Gülay'ın Nimet'in davetlisi olarak gittiği evde Remzi'nin gösterdiği muameledir. Gülay Nimet'in evinde Remzi'nin de tacizine uğrar. Ancak durumu Nimetle paylaşmaktan korkar. Nimet'in ve Yasemin'in, Remzi'nin yaptıkları karşısında Remzi'yi değil kendisini sorumlu tutacaklarının bilincindedir. Ancak Nimet olayın arka planını öğrenme konusunda isteklidir. Gülay'ı tekrardan arar ve görüşmek ister. Amacı önceki gelişinde Gülay ile Remzi arasında neler geçtiğini, yaşananları öğrenmektir. Nimet'in temel istemi Gülay'a doğrudan sormasa da olanları bir şekilde öğrenmektir. Gülay ve Nimet arasındaki bu sessiz iletişim aynı gerçeklikten duyulan korkuyla ilgilidir. Neticede Remzi, Nimet'in kardeşi Yasemin'in eşidir. Remzi ile ilgili herhangi bir olumsuzluk kardeşinin de hayatını etkileyecektir. Ancak meselenin diğer tarafından bakıldığında Nimet bildiği ya da sezdiği bir gerçeği de ortaya çıkarmaktan ürkmektedir. Romana göre kadınlar cinsiyet algısı açısından örtük konuşmaktadır ve olanları açık açık anlatmaktan ziyade daha sessizce halletme çabasındadır. Söz konusu durum Nimet figürü üzerinden somutlanır. Eser böylece toplum içinde kadınlara yönelik gelişen cinsel tacizlere de değinir.

Kadınlara yapılan saldırganca davranışların toplumsal kulvarda çoğunlukla *"onay"* gördüğü söylenir (Dökmen, 2021, s. 162). Yani kadın yaşadığı olayda suçlanma durumu ile karşı karşıya kalır. Masumiyetini ispatlamak kadınlığa dair ön yargılardan dolayı zor olmaktadır. Dolayısıyla Remzi'nin olumsuz tavrında bile aile üyeleri Gülay'ı hedef göstermektedir. Yine Remzi'nin Gülay'ın itirafından sonraki saldırgan bir tutumla telefondaki konuşması da bu durumu örneklemektedir. Remzi de Gülay'ı suçlamaktadır. Gülay kararlı davranarak Remzi'nin yaptıklarını tek tek ve tüm gerçekliğiyle Nimet'e

aktarır. Nimet'in verdiği ilk tepki Gülay'ı suçlamak ve olanlara sebep olarak onu göstermektir.

> *"O zaman donup kalmış olan Nimet'e bakıyor Gülay. Yüzünde yalnızca kızgınlık değil; korku da var. Sonra korku kayboluyor. Söylenenleri yeni algılamış gibi, tane tane, Remzi'nin o güne kadar kimseye sarkıntılık etmediğini söylüyor Nimet: 'Eğer böyle bir şey başına geldiyse kendini sorgula bakalım! Niye bize yapmadı da sana yaptı!'* (Devecioğlu, 2013, s. 169).

Romana göre kadınlık ve erkeklik kavramlarının farklı bağlamsal anlamları gerçekle örtüştüğü hâlde algı dünyası gerçekliği perdelemektedir. Nimet de Gülay'a inanmaz, hatta anlatılan gerçeklikten korkar. Gülay Nimet'in hangi savunma yöntemini kullanacağını ve Remzi yerine Gülay'ın kendisini suçlayacağının bilincinde olduğu için Nimet'in ona karşı yargılamalarını ciddiye almaz. Böylece Gülay hem Remzi'nin hem de Nimet'in düşünce yapısına karşı dik durur ve suçluluk duygusundan uzaklaşmaya başlar. Kadınların birbirlerine yönelik böyle bir baskı alanı oluşturmasındaki çevresel faktörler Gülay açısından belirgindir.

> "*Nimet de yalan söylüyordu. Kapının önünde toplandıklarına bakılırsa, Remzi'nin yaptıklarından şüphelenmiş olmalıydılar. Nimet'in öfkesi çaresizliktendi. Kardeşinin kocasıydı Remzi. Bunlar ortaya çıkarsa, Yasemin boşanmak zorunda kalacaktı. Nimet, Remzi'ye duyduğu kızgınlığın acısını ondan çıkarmıştı. Remziye de değil, Remzi'nin yaptıklarını örtbas etmediği için Gülay'a kızıyordu. Yasemin'i korumaya çalışıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 170).

Gülay bir şekilde Nimet'i de anlamakta ve onun verdiği tepkiye anlayış penceresinden bakmaya çalışmaktadır. Spivak'a (2020, s. 77-78) göre madun olarak kadının algısal inşasından dolayı konuşması ve kendini ifade etmesi pek de olanaklı değildir. Kadınlığın özne olma konumundan uzaklığı onun dilsel alanını da biçimlendirmiştir. Yapıtın ana sorunsallarından biri olan kadının kendini ifade etmesi önemli bir odak olarak görülür. Remzi ile durumu alenileştirmesi Gülay'ın rahatsız olmasına ve kararsız kalmasına neden olur. Olayı unutsa ve hiç konuşmasa kimse bilemeyecek ve durum böyle sürüp gidecektir. Oysaki başkaları da zarar görebilir endişesi Gülay'ı sarar. Eserde Gülay'ın olanları açık açık anlatması bilinçli bir tavır olarak değerlendirilir.

> *"Olanları gizlemesi Remzi'nin aynı şeyleri başka kadınlara, başka Gülay'lara, başka Zehra'lara yapmasına yarayacaktı. Gülay'ın sessizliği yalnızca onun işine yaracaktı.*

> *Zihni bu yakıcı gerçekle doluverdi şimdi. Aslında bu olayı saklamasının nedeni suçlanmaktan korkması değil mi? Remzi'nin pervasızlığının nedeni, Gülay'ın, başka kadınların, küçük kızların korkusu değil mi?*" (Devecioğlu, 2013, s. 170).

Kuş Diline Öykünen'de kadınların bireysel korkularına eşlik eden diğer bir unsur da toplumsal hayatın içinde rezil olma korkusudur. Toplumda kadınlar isimlerinin kötüye çıkmasında, ailelerinin topluma karşı mahcup olmasından ve kendilerinin yol açtığı meselelerle ailelerinin onurunun zedelenmesinden de korkarlar. Kadınların korkularının psikolojik olmaktan ziyade toplumsal bir zemine dayanıldığı düşünülmektedir. "*Kadının bedenini kemiren büyük ölçüde kadın olmanın verdiği kaygıdır"* (Beauvoir, 2021b, s. 69). Esere göre kadınlar toplumda rezil olma, kendini ifşa etme korkusundan dolayı kendilerine yönelik cinsel saldırıları aleni olarak söylemekten çekinirler. Kadınların çekindiği ve korktuğu şey toplumun kadını suçlamasıdır. Toplumsal tek taraflılık kadına dönük tüm cinsel tacizleri gizlemesine ve failin başkalarına da bir şekilde zarar vermesine neden olmaktadır. Gülay bu noktadaki kararlılığı yani kendiyle ilgili durumu açıkça dillendirmesi bilişsel açıdan uyanışı ve özne konumuna gelmesiyle ilgilidir. Gülay'ın tavrındaki amaç failin hak ettiğini bulmasıdır. Böylece ona göre Remzi gibiler ifşa edildiği için adalet bir şekilde yerini bulacaktır. Romanda cinsel taciz, kurbanı ve faili açısından farklı görünümlere bürünmektedir. Gülay'ın Nimet'e Remzi ile ilgili itirafları Remzi için sadece bir *"itibar"* meselesidir. Remzi figürüne göre Gülay onun toplumsal saygınlığını zedelemiştir. Remzi için Gülay'ın ne hissettiği, ailesine ve çevresine ne yaşattığı değil, kendi *"itibarı"* önemlidir. Gülay Remzi'den azar ve hakaret içeren bir telefon alır. Romanın sorunsallaştırdığı asıl odak yapılanın bedelinin kurbanın –Gülay'ın- ödemesinin haksız olduğu düşüncesidir.

Toplumsal tavır ve tarz kadının özne konumunu belirgin kılan bir etmen olarak görülebilmektedir. Toplumsal algının kadına dair oluşumu *"cinsiyetli özne*"nin kurgulanmasına dayandırılmaktadır (Spivak, 2020, s. 97). Romanın ilerleyen kısmında Yasemin kocası Remzi'den ayrılmıştır. Boşanma haberini ablası Sevim'den alan Gülay ayrıca Yasemin'in feminist bir çizgi benimsediği, dayağa karşı yürüyen kadınlar arasında olduğu haberini de alır. *"Oradaymış. Feminist olmuş herhalde! Sivri akıllı bunlar yaa! Düşün! Remzi gibi birinden boşanıyor!"* (Devecioğlu, 2013, s. 218). Sevim, Remzi'nin çok düzgün bir insan olduğunu düşünür. Kız kardeşine yapılanı da

bilmemektedir. Sevim'in böyle her şeyden habersiz konuşması yapıtın iletisel zemini açısından kadınlar arasındaki birçok meselenin paylaşılmadığının da göstergesidir.

Eserde bekâret meselesinden dolayı suçluluk ve utanç duyan bir figür olan Gülay tüm sosyal alanlarda, işyerinde, düğünlerde, arkadaşlık ilişkilerinde ve hayatın birçok alanında psikolojik baskı ile karşılaşır. Bedensel, bireysel ve toplumsal açıdan zedelenen onuru onun yoğun bir suçluluk ve utanç duymasına neden olur. Toplumsal mekanizmanın fail yerine kurbanı suçlaması eserin temelde kritize edilen meselesi olur.

2.3.3.2.Aşk ve Yalnızlık

Romanda aşk ve yalnızlık da cinsiyet algılarına bağlı olarak çeşitli anlamlar kazanmaktadır. Eserde Gülay ve Yavuz, düşlerin değil düşüşlerin bir araya getirdiği iki insandır. Gülay sosyal yapının düşünsel kıskacından aşka sığınır. Aşk onun için tüm olanları arkasına alabileceği ve yalnızlıkla baş edebileceği bir dayanaktır. Bundan dolayı Gülay, Yavuz ile olan beraberliğini önemsemektedir. Yavuz onun hayatında yeniden var olmasını, gücünü tekrar kazanmasını sağlamış ve hayatına korkusuz devam etmesine aracı olmuştur. "*Ne var ki, kendini bir sevgiliden çok, bir sığınak gibi görüyordu. Kadın olarak, öyle yetersiz öyle çirkindi ki. Yavuz'la ilişkisinde bu biçimde var olmak daha güven vericiydi. Benliği tek bir hedefe yönelmişti: Yavuz'u kaybetmemek…"* (Devecioğlu, 2013, s. 92). Yavuz'un ise Gülay ile ilişkisine bakışı farklıdır. Yavuz bu ilişkiyi değerlendirirken *"Bildiği, emin olduğu tek şey, yalnız kalmak istemediğiydi. En büyük ihtiyacı buydu"* (Devecioğlu, 2013, s. 94). Eserin göre kadınlar açısından toplumsal cinsiyet algısı bireylerin duygu dünyalarında girift ve karmaşıktır. Gülay Yavuz'la ilişki kurmasının nedenlerini düşünür. İçinde bulunduğu ekonomik, ailevi ve politik şartların dışında *"yalnız kadın"* olmasıyla ilişkilendirdiğini fark eder.

Cinsiyet algısında yaş ve geçmiş anlamlı etmenler olarak eserde ele alınır. Kadınlar yaş farkına bakmakta ve yaşı dikkate almaktadırlar. Öte taraftan erkeklerin de kadının geçmişini sorun edeceği Gülay tarafından düşünülmektedir. Gülay, Yavuz ile olan ilişkisinde yaş farkı ona *"tuhaf"* gelir. Yavuz ondan birkaç yaş küçüktür. Diğer bir husus da Gülay yaşadıklarını Yavuz ile paylaşırsa onun tarafından istenmeyeceği korkusunu yaşamaktadır. Diğer geliştirdiği bir duygu Yavuz'a duyduğu minnettir. Gülay kendi durumundaki bir kadına herhangi bir erkeğin ilgi duymayacağını düşünür

ve Yavuz ile ilişkisi ona yeniden bir canlılık verir. Kadınların böyle bir durumda kendilerini daha çok aşağıladığı ve yanında olan adamı daha çok gözünde büyüttüğü gerçeği yapıtta öne çıkarılmaktadır. Kabul edilmeyeceği düşüncesi ağır bastığında en ufak bir davranış veya söz yerini minnet duygusuna bırakmıştır. Gülay, Yavuz ile görüştükten sonra çalıştığı işyerindeki kızların sözlerine, esprilerine, alaylarına sırtını döner. Kadının aşka sığınışı bir korunma hissi ile özdeşleştirilir. Romana göre toplumsal anlayışta kadının var oluşsal alanı bir erkeğin varlığıyla belirginlik kazanmaktadır. *"Şimdi önemli olan Yavuz'du. Onun kendini iyi hissetmesiydi"* (Devecioğlu, 2013, s. 115). Esere göre kadınlar kendilerini bir şekilde feda ederler. Sevdikleri için kendi duygularından vazgeçer ve kendilerini yok saymaktan imtina etmezler. Kadınlar için amaç ve öncelik karşıdakini mutlu etmektir. Ancak içten içe de kendilerine ve yaşama da mesafe koymaktadırlar. Gülay figürüyle kadınlık kendi ile benliği arasında bir yabancılaşma, bir uzaklık, ruhunda kapanmayan bir huzursuzluk olarak yansımasını eserde bulmuştur.

2.3.3.3.Evliliğin Toplumsal Anlamı/Kaçış

Kuş Diline Öykünen eseri evlilik meselesinin arka planına da değinir. Evlilik toplumlarda çok eskilerden beri var olan sosyal bir sözleşme olarak bilinir. *"Genç kızlar için evlilik, topluluğun parçası olmanın tek yolu"* olarak anlamlandırıldığını söyleyen Beauvoir (2021b, s. 155-158) ayrıca evlilik, annelik ve saygınlık arasında da bir paralellik olduğunu da ifade eder. Evliliğin toplumsal cinsiyetin rolleri itibarıyla *"daha fazla özgürlük sağlayacağı"* düşüncesini ortaya koyan Beauvoir (2021b, s. 162) evlilik kararının belirleyicisi olarak çoğunlukla "*aşk"* olarak değerlendirmez. Romanda Gülay evliliği başvuracağı bir kalkan olarak düşünmektedir. Evliliği düşünmesine yaşadığı çeşitli olaylar neden olmuştur. Gülay eski çalıştığı işyerinden Nimet ile karşılaşır. Nimet onu evine yemeğe davet eder. Gülay yemek davetine katılır. Nimet'in evinde kız kardeşi Yasemin ve kocası Remzi ile karşılaşır. Remzi doktordur. Gülay Remzi'nin bakışlarından rahatsız olduğu hâlde sesini çıkaramaz. Ancak nefesi daralır ve bir çeşit panik atak geçirir. Yasemin ve Nimet çayları mutfaktan getirince Gülay bir anda nefesi kesilir gibi yerinden fırlar. Kadınlar telaşlanınca Gülay onlara Remzi'nin onu rahatsız ettiği gerçeğini söylemek yerine bu durumun hapisteyken başladığını anlatır. Onları telaşlandırmak istemez. Remzi doktor olduğu için onu muayene etmek ister. Remzi'nin

muayenesi bir tacize dönüşür. Güçsüz ve çaresiz bir insana dönüşen Gülay kendini sorgulamaktadır. Belirgin durumlardan bile belli bir süre emin olamayan Gülay sürekli olarak karşıdakinin davranışını yanlış anladığına yorar. Durumun farkında olsa bile yaşadıklarını bir türlü tam olarak anlayamaz/anlamlandıramaz. Remzi'nin tacizi karşısında Gülay tamamen tepkisiz kalmıştır. Gülay Remzi'nin bu kadar insan içinde böyle bir şeye cüret edemeyeceğini düşünür, aynı zamanda Gülay ev halkının da bu duruma sesini çıkarmadıklarını ve ortak olarak bir suça iştirak ettiklerini düşünse de kendisini savunamayacağını hatta herkes tarafından suçlanacağını düşünerek konuşamaz. Ev ahalisinin davranışlarındaki temkinlilik Gülay'ın dikkatinden kaçmaz. Kimsenin Remzi'den Gülay'ın durumunu sormaması manidardır. Uğradığı taciz sonucunda konuşamayan Gülay, muayeneden sonra normal bir şekilde de davranmaya devam eder. Kadınlar için cinsel tacizin yarattığı şiddet sadece saldırı anında değil, sonrasında da bilinen bir durum olsa bile ortak bir suskunlukta karşılık bulur. Gülay'ı sarsan diğer bir durum da kadına yönelik ifadenin aldığı algısal biçimdir. Gülay, Nimet'in yüzündeki ifadenin içeriği ve çağrışımlarıyla davranışlarındaki tutarsızlığına odaklanır. Remzi'nin davranışları onun ne kadar çok kadına aynı muameleyi gösterdiği gerçeğini Gülay'a duyumsatır. Nimet'in evinde yaşanan sarsıcı olay Gülay'ın en kısa sürede bir erkeğe sığınma ihtiyacını ve evlilik düşüncesinin mantıklı olacağı fikrini düşündürür. Yalnızlıktan kurtulmak ister ve onu koruyacak bir erkeğe ihtiyaç duyar. Özellikle Remzi'nin tüm ailesinin içinde ona yaptıkları ve yaşadıkları onu farklı seçimler yapmaya itmektedir. Gülay işyerinde, toplumsal kulvarlarda, ailede ve akrabalar arasındaki sosyal ilişkilerdeki manalı tavırlardan da bıkmıştır. Yavuz ile de bir gelecek göremeyince Almanya'da yaşayan dayısının oğlu Ziya ile evlenmeyi düşünür. Gülay kendisiyle evlenmek isteyen Ziya'nın teklifine tam da bu anda -Remzi'nin davranışlarından sonra- sıcak bakmaya başlar. Evlenince kadın olarak yaşayacağı sorunların bir nebze de olsa biteceğine kanaat getirir. "*Kocası olursa, bütün bunlardan kurtulacaktı! Saygı görecekti! Yalnız kadın olmak... Her şeyin nedeni buydu. Acaba Yasemin, kocasının yaptıklarından haberdar mıydı? Biliyorsa, niye beraber yaşıyordu? Kocası çocuğunun babası olduğu için mi? Yanında bir erkek olsun, yalnız kalmasın diye mi?"* (Devecioğlu, 2013, s. 144).

Gülay kadınların yaşadıkları bu sorunların sessizlikle cevap verilmesi ve kendini korumanın bir yolu olarak evlilik yolunu seçmesi olanağını düşündürücü bulur. Bir

kadının medeni durumu onun karşıdakiler üzerinde yaratacağı bir güç olarak gösterileceğini düşünen Gülay, evliliğin kadınlar için bu açıdan anlamlı bir değer taşıdığı inancına sahiptir.

Gülay yaşadıklarını Nimet ile paylaşmayı tasarlar. Fakat böyle bir tasarının pek de önemsenmeyeceğini hatta suçlanma ihtimaliyle karşı karşıya kalacağını düşünerek vazgeçer. *"Sonra, herkes Gülay'ı suçlardı. Remzi'yi baştan çıkardığını düşünürlerdi. En iyisi susmaktı. Susmak ve unutmaya çalışmak…"* (Devecioğlu, 2013, s. 144). Romana göre kadınların gerçekleri bildiği hâlde yine de kocalarını destekleyeceği düşüncesi toplumun genelde suçu kadında/kadınlıkta aramasıyla ilgilidir. Kadınlar böyle bir durumda kendilerinin sebep gösterileceğini bildikleri için toplumun onlara veya gerçeklere inanmayacakları düşüncesine girerler. Toplumsal algı, yaşanan tacizlerden kadını sorumlu tutmaktadır. Romanın temel iletilerinden biri olarak bu anlayışın genel bir anlayışı kapsadığı fikridir. Böylece söz konusu genel kanıdan dolayı kadınlar yaşadıklarını paylaşmamakta ve bu durum onların sessizliğe gömülmelerine neden olmaktadır.

Romanda diğer bir göstergeye daha dikkat çekilir. Nimet ve Yasemin'in aynı gün içinde arayıp Gülay'ı kontrol etmesi Gülay'da derin bir rahatsızlık hissi yaratır. İçi kaldırmaz ve yine tek kurtuluşun evlilik olduğu fikrine sabitlenir. *"Eve doğru giderken, zihnini tek bir düşünce dolduruyordu. Ziya'yla evlenmek. Buralardan uzaklaşmak, bütün bunlardan kurtulmak!.."* (Devecioğlu, 2013, s. 162). Onun için evlilik şemsiyesi sadece duygusal bir zaruriyet değildir, aynı zamanda toplumsal bir baskıyı da ekarte edecektir. Ziya'nın ablası zengin ve güçlü bir kadındır. Aynı zamanda Gülay'ı Ziya ile evlenmesi için ikna etme çabasındadır. Bilhassa Ziya'nın sessiz sedasız bir kişiliği olduğunu ve ona çocukluktan beri âşık olduğunu söyler. "*Vur ensesine al lokmasını; hayatın kurtul!*" tezini defalarca söyler (Devecioğlu, 2013, s. 163). Gülay sezgileri güçlü bir kadındır. Eğitimi veya edindiği bilgi birikiminin ötesinde insanları çabuk okumakta ve hayatı iyi bilmektedir. Ziya'nın iç dünyasındaki kadınları küçümseyen yönünü fark etmiştir.

> "*Gülay'sa Ziya'nın yumuşak görünümünün altında dediğim dedik, ezikliğini evleneceği kadından ya da hâkimiyeti altına alabileceği herhangi birinden çıkarmaya hazırlanan bir başka kişinin varlığını çoktan sezmişti. Ancak, kendisini o kadar güçsüz, Yavuz'la ilişkisinden ve yaşadıklarından dolayı örselenmiş hissediyordu ki, onu koruyup*

> *kollayacak bir erkeğin sağlayacağı güvenli hayatı, bu derme çatma kurtuluş ümidini, elinin tersiyle itemiyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 163).

Ziya'nın evlilik mevzusunun temelinde Gülay'ın içinde bulunduğu durumdur. Eserde değinilen evlilik konusu ve Ziya'nın ablasının bu evlilik konusundaki ısrarının temel sebebi bekâret ile ilintilenir.

> *"Ziya'yı hiçbir zaman sevmemişti. Bütün bunlar yaşanmasa, Ziya'nın da ona evlenme teklif etmeye cesaret edemeyeceğini düşünüyordu. Eskiden yanına bile yaklaştırmazdı oğlanı. Şimdi birden her şey değişmişti. Nurgül'ün davranışlarından da seziliyordu bu. Suç işlemiş de affetmişler, bu evliliği ona bahşediyorlarmış gibi. İkisi arasında bir koşutluk sezmiyor değildi hani*" (Devecioğlu, 2013, s. 163).

Ziya ile evlilik bir çözüm yolu mudur diye düşünüp durur. Gülay, Ziya'nın evlilik teklifini kabul etmeyeceğinin de farkındadır. Ancak kadının toplumdaki konumsal kurtuluşunun yine bir erkekle yola devam etmek gibi bir çözüm yolunu da *"derme çatma kurtuluş ümidi*" olarak değerlendirir ve durumu olumsuzlar. Bir kadın olarak toplumda yer edinmek ve yeniden insani bir prestij kazanmak için evlilik düşüncesine giren Gülay için bu çözüm arayışında Ziya bir alternatif olarak algılanır. Toplumdan ve toplumun onu kıskaca alan bakışlarından kurtulmak için bir evlilik yapmayı makul görür. Eserin finalinde Gülay, Ziya ile evlilik fikrinden vazgeçer ve kendine ait bir eve çıkıp bireysel bir yaşama adım atar. Kadınların evlilik kararının bile yaşamın içindeki toplumsal yargılarla kuşatıldığı algısı yapıtta Gülay figürü üzerinden örneklendirilir. İzleksel açıdan eser; kadınlığa yönelik düşünce kalıplarının, sadece toplumun nazarından değil aynı zamanda kadınların da kendine dair düşüncelerini tesiri altına aldığı gerçekliğini öne çıkarır. Kadının kendine dönük bakışının da toplumsal olandan pek de farklı olmadığı vurgusuna yer verir.

2.3.4.Kamusal Alan /Mekân Olarak Ev ve Cinsiyet Algısı

Mekân, toplumsal cinsiyet algısında yer edinmekle birlikte mekânların anlamlarının algılara bağlı olarak değişimleri *Kuş Diline Öykünen* yapıtına da yansır. Söz konusu eserde kadının konumu mekânsal bağlamlarla da anlatılır, mekân-toplumsal cinsiyet algısı arasındaki ilgiye dikkat çekilir. Eserin başlangıç sahnesinde Gülay toplu taşıma aracı olan otobüstedir. Oturduğu yerin tam karşısında bir genç vardır. Genç, bakışlarıyla ve tavırlarıyla Gülay'ı rahatsız etmektedir. Gülay otobüsten indikten sonra

bile bir korku duyar, takip edilmekten ve rahatsız edilmekten korkar. Otobüs sahnesindeki olay dışında işyerinde de çeşitli sorunlar yaşamaktadır. Çetin, onun iş arkadaşıdır ve şirketteki el ayak işlerini yapmaktadır. O da Gülay gibi düşük statülü bir iştedir. Ancak pervasızlığı ve Gülay'a karşı tavrı Gülay'ı ürkütür. Çetin'in ona davranışları, ona karşı kaba ve anlayışsız tavırları yoğundur. Gülay, hayatındaki örnekler ve gözlemler sonucunda bir nevi *"erkeklik"* kavramına karşı içsel bir hınç geliştirir. Çetin aynı işyerinde Nusret Bey'in Gülay'a karşı tutumundan etkilenir. Hatta onun gibi davranmaya başlar. "*Nusret Bey'in Gülay'ı küçümsediğinin farkındaydı. Bundan cesaret alıyor, Gülay'a karşı iyice küstahlaşıyordu"* (Devecioğlu, 2013, s. 28). Erkeklerin bilhassa kamusal alanlarda daha çok *"mekân"* kaplarken kadınlarınsa daha sınırlı bir alanda durduğu söylenir (Bourdieu, 2015, s. 43). Gülay ne kadar bedenini yok saymakta iken iş arkadaşı Çetin de bir o kadar bedenini öne çıkarmaktadır. Çetin, Gülay'a karşı kötücüldür. Gülay'ın çekmecesine ne olduğu bilinmeyen bir peçete koyar ya da masasına oturur, sigarasını onun masasındaki hiç kullanılmayan küllükte söndürür. Bir çeşit *"sarkıntılık"* olarak değerlendirdiği bu davranışları Gülay kimseyle paylaşamaz. Aynı zamanda Çetin'in karşısında ezilir ve bir utanç duyar. Gülay özgüvenini Yavuz ile olan ilişkisinde yakalar. Yavuz'la görüştükten sonra iş yerine gelen Gülay, Çetin'i onun masasında otururken görür. Gülay'ın geldiğini gören Çetin samimiyet taşımayan bir hareketle Gülay'a yer verir. Gülay'la sırf göz göze gelmek için dışarıdan bir isteğinin olup olmadığını sorar. Çetin'in ona karşı olumsuz muamelesi ve özellikle bu son manevrası karşısında Gülay katı bir tutum sergiler. İş yerindeyken hiçbir şekilde cevap veremediği Çetin'e karşı net bir yanıt verir. Gülay Çetin'in sorusuna karşı "*Hayır, Çetin istemiyorum"* der (Devecioğlu, 2013, s. 71). Ancak bu cümle o kadar ne net çıkar ki Çetin hayretler içinde kalır. Gülay'ın ürkekliği yerine geliştirdiği korkusuzluğu onu şaşırtır. Şirkette çalıştığı süre boyunca Çetin, Gülay'ı ezmek için her türlü olumsuz davranışta bulunmuştur. Ancak Gülay, Çetin'in zalimce davranışları karşısında pasif kalmış ve sessizliğini korumuştur. Gülay bir an içine döner. Çetin'in gözlerinin içine bakarak net cümlelerle kendisini ifade etmesi bağlamını sorgular. Yavuz ile görüşmeye başladıktan sonra davranışları değişmiştir.

Connell (2022, s. 198) erkekler ve kadınların mekân olarak sokakları kullanmalarını değerlendirirken *"sokak, erkeklerin işgali altında olan bir bölgedir"* der ve sokak kavramını eril bir yer olarak belirtir. Sancar'a göre *"'Eril mekanlar' otorite,*

çatışma ve rekabet ile 'dişil mekân'lar estetik objeler, duygusal anlatılar ve empati ile kodlanır" (Sancar, 2020). Toplumsal cinsiyet algısında erilliğin ve dişiliğin anlamsal formları mekânda da yansımalarını bulmaktadır. Toplumsal cinsiyet algısında sokak, kadınlar için mekânsal bir tehdit olarak algılanırken ev güvenli bir alan düşünülür. *"Ev içi alan, geleneksel baskıcı sistemin canlılığını koruduğu, aile içi iktidar ilişkilerinin en canlı olduğu mekândır; dolayısıyla zaman zaman kadın karakteri dışlayan, kadını baskı altında tutan mekân olarak karşımıza çıkmaktadır"* (Günaydın, 2012, s. 109). Ataerkil düşünce kadınlığı ev ile konumlandırmış ve kadını özel alan içinde ev ile özdeşleştirmiştir. Eril düşünce mekanizması kadınlık ve erkekliğin alanlarını belirlerken aynı zamanda cinsiyet ve mekân açısından bir ayrıştırmaya da gitmektedir. Buna göre kamusal alan erkeklik, özel alanı ise kadınlık ile konumlandırılmaktadır (Eşitti, 2021, s. 89). *Kuş Diline Öykünen'*de Yavuz'u ölüm korkusu kadar yakalanmak ve işkence görmek korkusu sarmıştır. Yavuz'un ruhsal durumu bir eve bağlanmayı anlamsız bulurken Gülay var olan bir evi yeniden dönüştürme çabasındadır. Gülay, Yavuz'un kaldığı evi yenilemeye çalışır. Evi dönüştürmek Gülay için bir anlam taşır. Cinsiyet düzeninin oluşumu, eserde cinsiyet algılarındaki beklentilerle paraleldir. Yavuz, Gülay'ın evi dekore etmesini, eve bağlanmasını ve evde daha çok zaman geçirmek istemesini hafife alır. Gülay'ın bu hareketliliğini *"sıradan, kadınca davranışlar olarak"* algılar. Yavuz evi sevmemektedir ancak sokakların da kendisi için tehlikeli olduğunu bilmektedir. Mekânsal bağlam açısından esere göre Gülay'ın tutunabildiği ve elinde kalan tek şey ev ve evin temizliğidir. Kadınlığın betimi ev ve temizlikle birlikte olması toplumsal cinsiyet temsillerinin bireysel yaşamdaki algılarına yansımalarını ortaya koymaktadır. Beauvoir (2021a, s. 79) kadınsı tavır ile erkeksi tavır olarak ifade ettiği kavramları analiz ederken kadınlar açısından "*gerçek sorun bu sorunları yadsıma*"larına bağlamakta, kadın olmanın aynı zamanda *"nesne olma"* veya *"Başka olma"* hâliyle bir bağlam oluşturacağını ve bu *Başka*'nın "*geriye çekilişinin ortasında özne olma*"yı sürdüreceğinden bahseder. Nitekim Gülay ile Yavuz için mekânlar semantik açıdan farklı bağlamları kapsamaktadır. Yavuz için ev oldukça olumsuz bir betime sahipken Gülay için ev değişimler yapabildiği bir yerdir. Yavuz için ev oldukça olumsuz bir kavramdır. *"Günlerini, gecelerini geçirdiği korkunç bir ölüm hücresinden başka bir şey değildi bu ev. Burada yalnızlık ve korku içinde az mı beklemişti! Eşyalar, evin temizliği, pisliği, camı, perdesi onu ilgilendirmiyordu. Kaçıp gitmeli, işkenceden, arkadaşlarını*

ele vermenin utancından kurtulmalıydı" (Devecioğlu, 2013, s. 103). Yavuz bir dava uğruna verdiği mücadeleyi ve onun yakın arkadaşlarına karşı mahcubiyeti önemsemektedir. Aynı zamanda Yavuz sert bir yapıdadır ve ideolojik düşünceleri açısında savaşçıl bir özellik taşımaktadır. Gülay ise ev'i yeniden düzenleyerek bir çeşit özel alanda özne olma arzusundadır. Kendini eve adayarak benliğini anlamlandırmak arzusundadır.

Gülay Sekreter olarak çalıştığı işyerinden arkadaşı muhasebeci Kemal Bey aracılığıyla da yeni bir iş de bulur. Eserin finalinde Yavuz'un ölümünden sonra babasını da kaybeden Gülay küçük bir eve taşınır. Aile evinden taşınır ve küçük bir eve yerleşin Gülay'ın böylece kendine ait bir evi olur. *"Küçüktü, köhneydi; ama ona aitti, yalnızca kendinindi. Gülay'ın eviydi!"* (Devecioğlu, 2013, s. 217). Gülay kendine ait bir *"ev"*e yerleşmenin mutluluğunu duyumsar. Bireyselleşme temayülü ile birlikte mekân, Gülay'ın özgürlüğünü çağrıştırarak yeniden bir anlam oluşturur ve ona aidiyet hissini yaşatır.

2.3.5.Anneanneden Toruna Kuşaklar Arası Mesaj

Kuş Diline Öykünen romanında anneanne figürü aktardığı bilgiyle, kültürel hafızasıyla öne çıkan bir şahıs olarak imgelenir. Düşünceleri ve aktardıklarıyla kendi torunları üzerinde bıraktığı etkiler sırasıyla şöyledir: Birincisi eserde sıklıkla kullanılan "*Üsküdara gidelim kuş"*u sadece Gülay'ın duyduğu bir sestir. İkincisi "*kader/yazgı"* kavramı. Her ikisi de Gülay'ın bilinç ve deneyimleri üzerinden yeniden bakmasına olanak tanıyan ve yüreğine teselli veren imgelerdir. Gülay'a göre hayatın ona sundukları ile hayattan beklentileri tamamen kaderinin seyrine bağlı olarak gelişmiştir.

Esere ismini veren *"kuş dili"* Gülay'ın anneannesinden duyduğu bir çeşit iç kurgudur, iç sestir. Kuş dilinde söylenen bir sözcük anneannesinden kendisine kalmıştır. Anneanneye göre *"Üsküdar'a gidelim…"* diyen kuş, tüm kuşların içinden bunu ifade eden tek kuştur. Gülay ayrıca anneannesinin köyünden pek dışarı çıkmadığı hâlde *"Üsküdar"*ı nasıl bildiğini hiçbir zaman anlayamaz. Eserde tüm yaşananlar karşısında Gülay'ın gücünü *"özgürlüğü imgeleyen bir kuştan"* aldığı görülmekte, *"Üsküdar'a Gidelim kuşu*" onun için bir beklentiyi vadetmektedir. Öğüt'e göre (2004) "*kuş dili"* imgesi sembolik bir *"suskunluk"* veya o suskunluğa karşı farklı bir dil/söylem olanağı arama çabasıdır. Öğüt, eserde Gülay'ın kendi yaralarını saracağı bir sembolü olmasının

yanı sıra ayrıca onun *“acısını bir kuşa ikame ettiğini”* ve *“kuş dili”*nin anlamlandırıldığı bağlamdaki kullanımını ise “*verili olanın formundan sıyrılmak, bir başka dilin imkânından”* faydalanarak bağımsızlığını kazanabilmek olarak analiz etmektedir. Ataerkil örgüye karşı savunma mekanizması olarak da değerlendirilecek *“kuş dili”* Gülay’ın anneannesinden kalma sezgilerine kulak vermesini ve umutsuzluğa kapıldığında umudunu yitirmemesini salık veren bir sestir (Öğüt, 2004) . Clarissa P. Estês (2021, s. 212) kadınların iç görülerini anlatırken şöyle der: *“Bu bizim yaptığımız bir şey değildir, aksine tabii bir şekilde ve doğuştan olduğumuz bir şeydir.”* O, kadınlığın içsel bir güç, bir sezgi ve doğal psişesiyle görünürlüğünün olduğunu ifade eder ve kadınların her tür olumsuz durumda bir şekilde çıkış kanalı bulduğunu savlar.

Eserin bir sahnesinde, Gülay işyerinde tekstil şirketlerinin katalog çekimleri ve giysi sunumu için ortaklaşa kullandıkları soyunma odasının aynalarında kendine bakar. Gülay’ın aynada kendi suretiyle karşılaşması onu kader olgusuna götürür. Alınyazısını sorgulayan Gülay kaderini, yaşadıklarını ve üstesinden gelemediklerini düşünür. Yaşamın olanakları ile kader kavramının bağlantısına dair düşünceler geliştirir.

Kadının sezgisel yönünün vurgulandığı esere göre lise mezunu olan Gülay, fikir kitaplarını anlamamakta ve kendini yeterince ifade edememektedir. Ancak yeterli bir eğitim almadığı hâlde Gülay dikkat çeken bir özelliğe sahiptir: sezgisel güç. Yavuz, Gülay’ın sezgisel gücünün farkındadır.

> *“Zaten pek çok şeyi anlatmıyordu. Ama kız hissediyordu. Kendisinin kitaplardan okuduklarını o havadan, topraktan, çiçekten öğrenivermiş gibi biliyordu. Neruda’nın şiirindeki gibi. ‘Ne biliyorsam, sudan, rüzgârlardan öğrendim.’ Belki de kuş, şu ‘biliyor musun, duyuyor musun’ diye tutturduğu kuş söylüyordu Gülay’a, her şeyi”* (Devecioğlu, 2013, s. 129).

Sezgiler cinsiyetler açısından kadınların daha fazla sahip olduğu bir nitelik olarak düşünülür. Gustav Carl Jung (2021a, s. 167) *Anılar, Düşler, Düşünceler* adlı eserinde kadınların “*kusursuz sezgileri ve keskin eleştirel iç görüşleri*” olduğunu, erkeklerin de iç dünyalarını bir şekilde okuduklarını ifade eder. İçgüdüsel bir kavranıma sahiplik açısından kadınların bu yetiye erkeklere göre daha fazla haiz olduğunu ileri savlar. Gülay’ın gerçekliğe ulaşma noktasında doğrudan yaptığı tespitler Yavuz’un dikkatini çeker. Bilhassa Neruda’nın *“Ne biliyorsam, sudan, rüzgârlardan öğrendim”* şiiriyle örneklenmektedir. Yavuz, Gülay’ın sezgilerinden akan bilginin nasıl doğal olduğunun farkındadır.

2.4. SİYAH SÜT (2007)

Elif Şafak, Türk edebiyatının son dönem yazarlarındandır. Yazar birçok eserinde ve anlatılarında, toplumsal cinsiyet konusuna eğilmiş; kadın ve erkek olarak toplumsal cinsiyet konumlarının tezahürlerini eserlerine ve düşünce yazılarına aktarmıştır. *Siyah Süt* eseri feminist literatürde sorunsallaştırılan annelik, kadınlık, kadının bedeni ve yazarlığı izleklerinden toplumsal cinsiyet eleştirisini sunan Elif Şafak'ın 2007'de kaleme aldığı bir eserdir. Otobiyografik özellikler taşıyan eser *"deneme roman*"[2] biçiminde melez bir türle kaleme alınmıştır. Postmodern yazınındaki üstkurmaca ile yazarın olayın da kahramanı olması romanın fiktif dünyasına ait önemli bir göstergedir. Aynı zamanda yazarın çoğu yerde kendi görüşlerini, özel hayatından da kesitlerle vermesi esere bir samimiyet havası katmaya çalışıldığının da bir göstergesidir. Yazar hem kahraman anlatıcı olarak kendisini gösterir hem de yazar anlatıcı konumuyla eserde belirir.

Oldukça parçalı bir metin olan *Siyah Süt,* feminist görüşün Türkiye'deki cinsiyet algısına dair analizler yapmakta, yorumlar geliştirmektedir. Yazarın bundan önceki romanlarında, yazı ve makalelerinde aynı konuyu sıklıkla dile getirdiği ve konuyla ilgili kendisini feminizm kavramı içinde tanımladığı görülmektedir (Çakır V. , 2007, s. 239). Eserde *"annelik"* kavramı irdelenmekte, hayali düzeyde farklı nitelikler taşıyan ve yazarın iç dünyasının sesleri olarak görülen altı çok küçük kadın karakter etrafında annelik ve kadınlık meselesi mercek altına alınmakta ve bunlara "*parmak kadınlar"* adı verilmektedir. Parmak kadınların isimleri şöyledir: Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım, Saten Şehvet Hanım, Pratik Akıl Hanım, Anaç Sütlaç Hanım. Her birinin kadınlığın farklı yönlerini temsil ettiği görülür ve her biri kendine özgü ve keskin yönleri olan özellikleriyle isimlendirilir; sahip oldukları nitelikleri onların isimleriyle çağrıştırılmaktadır.

Eserin ilk bölümünden itibaren yazar; kadınların sosyal konumlarıyla ilgili kişisel düşüncelerini, yorumlarını ifade etmektedir. Öncelikle hamilelik ve doğum sonrası postpartum/postnatal sendromu konusuyla kadınların içine düştüğü ruh hâlinden

---

[2] Bkz. Hülya Bayrak Akyıldız'ın *Salah Birsel'in Dört Köşeli Üçgeni ve Deneme-Roman Üzerine* (AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt:7, Sayı: 16, s.444-455, Mart 2019) adlı makalesinde "deneme-roman" üzerine çeşitli bilgiler sunulmaktadır.

bahseder ve uzun bir girizgâhtan sonra eserin esas izleğine temas eden olayları en başından anlatmaya başlar.

Romanın kurgusal düzlemi şöyledir: Roman 2003 senesi ile başlar. Elif otuz üç yaşında genç bir kadındır ve vapurda hamile bir kadın görür. Hamile kadının etrafında dokuz yaşından küçük iki çocuk daha vardır. Bu durum yazarın kendini noksan hissetmesine sebep olmuştur ve Elif yani yazar, kendi içinde bir bocalama/sorgulama süreci başlatır. Kendisi de anne olmak istemektedir ancak annelik ile yaşamdaki planları arasında bir kararsızlık yaşamaktadır. Kendini gözlemlediği kadına göre "*öteki*", kadını da kendisine göre *"öteki"* olarak değerlendirmektedir. Yanındaki adamdan bir kâğıt alır ve kendisi için bir manifesto yazar: *Evde Kalmış Kız Manifestosu*.

Romanın ikinci bölümünde yazar, Adalet Ağaoğlu'nu ziyaret eder. Adalet Ağaoğlu ile annelik, kadınlık ve yazarlık konularında sohbet ederler. Elif Şafak ise annelik ve yazarlık meselesinin kritiğini iç sesleriyle -altı parmak kadınla- yapmaktadır. Ondaki temel yaklaşım annelik ile yazarlığın/âlimliğin bir arada gidip gidemeyeceğine yönelik bir sorgudur. Fakat düşüncelerini Adalet Ağaoğlu ile paylaşmaz, kendine saklar. Yapıtta aynı zamanda feminist görüşün yazarlarından, onların fikirlerinden; toplumsal yaşam içindeki sıradan insanın kadına dair yaklaşımına kadar çeşitli bilgiler de sunulmaktadır. Yazar bu sıralarda Boston'dan sadece kadınlara verilen bir burs teklifi alır ve eğitimini tamamlamak için İstanbul'dan Amerika'ya gider. 1837 yılında Mary Lyon adında bir kadın tarafından kurulan Mount Holyoke Kampüsü'ne gider. Burada bir sene kalır. *Araf* romanını burada yazdığını belirtir. Yaz ortasında İstanbul'a gelir ve İstanbul'da evlilik kararı alır. Evlendikten bir buçuk sene sonra hamile olduğunu öğrenir. Hamilelik sürecinde yeme içme, müzik dinleme, duygusal ağlama krizleri, bebeğin cinsiyetinin kız olduğunun öğrenilmesi, sezaryen doğum sonrası loğusalık sendromu, bebeğin doğuşu ile başlayan süreç, mükemmel anne olma isteği ile girdiği bunalım, geleneksel anlamdaki düşünüşte doğum yapan kadının neden yalnız bırakılmaması gerektiği üzerine çeşitli fikirler, daha sonra kendiliğinden geçen porpartum sendromu gibi çeşitli deneyimlerini aktarır. Doğum sonrası postpartum sendromu döneminde Lord Poton adlı korkunç diye nitelenen bir karakter devreye girmektedir. Parmak kadınlarla Lord Poton arasında bir çekişmedir başlar. Lord Poton yazarın iç sesleri olan parmak kadınları yanında sürekli taşıdığı kutuya hapseder ve hepsini esir alır. Kutu sembolik olarak yazarın bilinçaltını gösterir. Yazar posnatal

sendromunun nedenleri üzerinde çeşitli fikirlerini beyan eder, bir de romanın sonunda test verir. Sonra da bu sendromun tedavi yöntemlerinden bahseder. Depresyon sonrası on bir ay yazamaz. Bunalım ve melankoli bitince yazar yeniden edebiyat sahasına döner. Bu arada tanınmış bir kitap ekinin yıl dönümü kokteyline katılır. Orada Adalet Ağaoğlu ile yeniden karşılaşır. Eser Şafak'ın iç seslerini gösteren sembolik karakterler olan altı parmak kadınla barışması ve onları kucaklaması ile biter.

Yazar romanda annelik çeşitleri, dil, kadın yazarlar gibi çeşitli meselelere eğilmekte, Dünya ve Türk edebiyatının önemli kadın yazarlarından bahsetmekte, onlardan bazılarının trajik öykülerine değinmektedir. Ayrıca yazar kendi hayatından kadına/kadınlığa özgü deneyimler/kesitler sunmaktadır. Eser bir nevi akademik, bir nevi deneme ve bir nevi roman şeklinde ilerler. Eserde Dünya ve Türk edebiyatının kadın yazarlarıyla ilgili çeşitli bilgilerin ele alınması dışında konuyla ilgili bazı eserlerin tahliline, feminist yazarların görüşlerine ve hayat hikâyelerine de sıkça yer verilmektedir. Eser üç kavram olarak beliren kadınlık-annelik-yazarlık etrafında örüntülenmektedir.

2.4.1.Annelik Kavramına Yeniden Bakmak

Annelik çoğul bir oluştur; her kadına özgü hatıralar bırakan, tatlar içeren, sevinç ve burukluk, umut ve endişeyi barındıran ancak üzerinde çeşitli söylemler ve tartışmalar olan bir imgedir. Günümüzde annelik, misyon ve kavram olarak çok fazla anlamlar yüklenen ve farklı perspektiflerden farklı anlamlar ihtiva eden bir kavram olarak problematize edilmektedir. Öztan'a (2015, s. 91-92) göre annelik feminist düşüncede ve politik alanda *"çekişmeli konulardan biri"* olduğu gibi tıp dünyası, pedagoji sahası, eğitim gibi birçok alanda da annelik üzerinde görüşler söz konusudur. Annelik çeşitli anlamsal içerikleri üretir ve bununla beraber popüler kültür, medya, politika gibi çeşitli alanlarda ortaya çıkar. Annelik imgesi toplumsal cinsiyet ilişkilerinde de anlamlı bir kavram olarak belirir.

Anneliğe ilişkin feminist eleştiri 1990'larda belirmiştir. Refah feminizmi veya maternal yani anacı feminizm 20. yüzyılın başlarında anneliğe pozitif bir bakış açısı geliştirmiştir. 2000 sonrasında *"maternalizm feminist kuram içerisinde Andrea o'Reilly gibi yazarların annelik alanını feminist yazın içerisinde"* (Öztan, 2015, s. 95-96) ele almıştır. Söz konusu feminizm çeşidinin bilhassa annelikle ilgili sosyal mevzuatın

gelişmesine tesirleri olmuştur. Dolayısıyla annelik kavramı ve ihtiva ettiği içerikleri yazın dünyasının da içinde yerini bulmuştur.

Siyah Süt, kadınlığın ve anneliğin çeşitli emarelerinden bahseder; toplumsal, bireysel ve psikolojik bağlamlar açısından anlamlarını analiz eder. Eser içerdiği eleştirileriyle çeşitli meselelere temas eder. Romana göre kadın nesne konumuna göre kendisine danışılmadan evlendirilebilmekte, evlilikte erkeğe tabi olduğu için yaşayacağı yere karar verememekte, kadın kocası nerede yaşayacaksa ona göre yaşamaktadır. Kadınlar evlilik birliği içinde kocasının yaşam tarzını benimsemektedir. Dolayısıyla romana göre evlilik nasıl ki eril tahakkümden besleniyorsa annelik de benzer bir boyutla anlamlandırılmaktadır. Romanda kadının toplumsal cinsiyet konumunu annelik ile de ilintilenir. Kadının eş olarak rolleri, görevleri ve sorumlulukları olduğu gibi kadın annelik vazifesinde de benzer roller içinde anılmaktadır. Toplumda şunlar hep söylenmektedir: *"Anne önemlidir", "Çocuğun ilk öğretmeni annesidir", "Annelik yaşam kapısında önemli rollere sahiptir."* Diğer bir husus olarak da eser; edebiyat, yazı, yazarlık ve toplumun anneliğe yüklediği anlamlara da odaklanır. Annelik içsel bir kurgu olarak metinde betimlenir. Parmak kadınlar ise içsel kurguda görünürlük kazanan imgeler olarak resmedilir. Eser aynı zamanda 2000 sonrası yeni algıdaki annelik kavramını da irdeler. Ayrıca eser kadim kültürün bilgilerinin 21. yüzyılın modern yaşamıyla ilgisine eğilir. Buna göre doğum sonrası sendroma da dikkat çeker.

Kadının annelik durumunu duygusal bir sebep olarak *"gıpta etmek"*le ilişkilendiren eserde kadınların anne olma isteklerinin biyolojik olmasının yanı sıra sosyolojik olduğu vurgusuna yer verilir. Söz konusu tezi *"gıpta"* kelimesine bağlayan yazar, kadınların çocuk doğurmak ve annelik hislerinin *"gıpta"* ve *"kıskançlık"* olarak değerlendirir (Şafak, 2007, s. 82). Roman otobiyografik bir nitelik taşımasından dolayı yazarın düşünceleri yoğunluktadır. Yazar bekâr kadınların annelik mevhumuna bakışını, hamile veya anne olan kadınların hislerini yazar ve kendisiyle mukayese eder. Bekâr ve çocuksuz olmayı şöyle ifade etmektedir: *"Kendimi noksan hissediyorum"* (Şafak, 2007, s. 33). Anne olmamak veya ol(a)mamak eserde bir nevi eksiklik algısıyla ortaya konularak parmak kadınlar arasında tartışmaya açılır.

Eser, ana sorunsal olarak çocuk sahibi bir anne tasavvuru ile başarılı bir yaşam arasındaki ikilemi odağına alır. Söz konusu ikilem eserin finalinde çözülür ve yazarın iç dünyasındaki parmak kadınlarla barışması ile içsel bir *"bütün"*e kavuştuğu görülür.

Böylece hem yazarlık hem de annelik ile ilgili ortaklaşacak bir anlayış geliştirilir (Kalpaklı, 2015, s. 34). Söz konusu izlek, bir dilemma üzerine kurgulanır ve sonunda bütünlüğe kavuşturulur.

Geleneksel ve modern söylemlerin kadınlığın ve anneliğin gerçekliği ile özdeşleşmediği tezi ortaya konulan romana göre annelik görünürde değil görünürün ötesindedir. Kadının iç dünyasında kopan fırtınaların bir çeşit resmedilmesi olarak nitelenir. Yazarın temel eleştirisi, teknolojinin ilerlediği bir zaman dilimi olan 2000 sonrasında bile anneliğin karanlıkta kalan yüzünün yeterince konuşulmamasıdır. Eserdeki *"Ay"* imgesi kadını sembolize ederek *"ayın karanlıkta kalan yüzü"* anneliğin arka plandaki sorunlarına işaret etmektedir.*"Ay kadın"* söz öbeği simgesel bir kavramdır. Eserde doğuran, şişmanlayan ve sürekli temizlik yapan kadınların yazar olamayacaklarını düşüncesi vurgulanır. *"Ayın Karanlık Yüzü"* imgesi etrafında kadınları bölümleyen roman *"Ayın karanlık yüzü, süt siyahtır* (Şafak, 2007, s. 12) düşüncesini ortaya koyar. Romana da ismini veren sütün siyahlığı anneliğe dair söylenmeyen olumsuzluklar ve çelişkilerdir. Böylece eser, anneliğin çelişkisel konumunu tartışmaya açarak annelikle ilgili gelenek ve modern söylemlerden oluşan çatışmayı bir süzgeçten geçirir.

Siyah Süt'te 1990'larda gündemleştiği söylenen ve *"soccer mom"* olarak kavramsallaşan, Türkçede *"yoğun anne"* olarak karşılık bulan annelik, modern annelik çeşitlerinden biri olarak belirtilir. Soccer mom olan anneler çocuklarının eğitimini, istemlerini ve faaliyetlerini kendilerinkinden önde tutmaları olarak tanımlanır (Öztan, 2015, s. 97-98). Annelik meselesinin iki temel noktadan veya iki uçtan değerlendirilişi söz konusudur. Bunlar iki noktada tasnif edilir: Birincisi geleneksel söylemdir. Geleneksel söyleme göre kadının evde kalması ve çocukları için her türlü fedakârlığı yapması gerekliliğidir. İkincisi modern söylemdir. Modern söylem de çalışan ve kariyer sahibi kadınların annelik ve kendi arasındaki koşuşturmacasını ifade eder. Romana göre modern anne imgesi tarihsel süreçlerle birlikte ortaya çıkmıştır. Annelik kavramı çağdaşlaşma kavramı ile bağdaştırılır. Nasıl ki çağdaş kadın *"başarı"* odaklıysa onun zihinsel dünyası da anneliğin de başarılması gereken bir iş olarak görmektedir (Şafak, 2007, s. 25). Dolayısıyla romanda annelik çok fazla anlama gelebilecek ve zamanın şartlarına göre yeniden üretilebilen bir kavram olarak belirir.

Eserde annelerin çocuk yetiştirme ve eğitme biçimine de gönderme yapılmakta, Türk annelerinin *"zeki çocuk"* doğurma takıntısı olduğu, ancak işin diğer boyutunda çocuklarının yaratıcılıklarını da törpüledikleri üzerine söylemler ile anneler eleştirilmektedir (Şafak, 2007, s. 225). Buna göre teori ve pratik birliğinin çocuk eğitiminde pek de yansımasını bulmadığı, hatta çocukların yaratıcılıklarını da annelerin sakatladıklarını ve bunun *"ironik"* bir hâl aldığını yazar romanda savlar. Yine annelerin çocukları kendi uzantıları olarak gördüklerini, bunun bir yansıması olarak Türk annelerin çocuklarıyla konuşma biçimlerinden birinci çoğul öznenin kullanımına dikkat çekmektedir. Yazar kendini bu tip bir annelik hâliyle karşılaştırarak kendisinin farklı bir anne olma iddiası olduğunu da belirtmektedir. *"Çocuklarına nefes alanı bırakmayan sevgi faşisti anneler"*den olmaması gerektiğini ve çocuklara zorla yemek verilmemesini, böyle bir misyonla kadınların ortaya çıkmasını yadırgadığı üzerine çeşitli fikirler öne sürmektedir. Yazar irdelediği tüm durumları parmak kadınların kendi arasındaki tartışma ve soruşturmalarından hareketle yapmakta, kendi iç seslerinin yarattığı çelişik ve karmaşık durumu analiz etmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla kadının iç dünyasındaki farklı düşünce ve duyguları çözümlemeye odaklanmaktadır.

Annelik dışında diğer öne çıkan konu, doğum sonrası depresyon meselesidir. *Siyah Süt*, toplumsal kalıp yargıların anneliği/anneliğin anlamını bir çerçeveye hapsetmeye itirazını dile getirmektedir. Sütün *"siyah"*lığı iki anlam örüntüsünü çağrıştırmaktadır: Birincisi anneliğin ilk aşamasındaki bunalım ve bocalayışları ki bunlar görünmeyen kısımlardır. Türkiye üzerinden bir annelik algısından bahsedilen eserde, Türkiye'de genellikle annelik konusu hassas olarak değerlendirilmekte ve doğallığından uzaklaştırıldığı söylenmektedir. Esere göre annelik bir açıdan bir kimlik olduğu için toplum anneye *"bunalımı"* yakıştırmaz, onu sürekli mutlu ve mükemmel görmek ister. Oysa işin perde arkası öyle değildir, realitede olan anneliğin doğumdan sonraki ilk zamanlarda bir buhran hâli vardır ve hatta bu buhranın tıbbi bir adı da bulunmaktadır: Postpartum sendromu.

İkincisi anneliğin edebiyat ve yazı boyutu olarak imgelenir. İkincisi aynı zamanda kadının idealden uzak ve gerçekliğine ait bilgilerin yazıya aktarılıp gün yüzüne çıkarılması olarak ele alınır. Esere göre geleneksel kültürde de geçen "*alkarısı"* olarak toplumda isimlendirilen bu ruh hâli kadının içe kapanmasına ve kendini kötü hissetmesine neden olmaktadır. Anne yaşadığı derin bunalımını anlatmamaktadır.

Böylelikle anne de kişisel olarak suçluluk duygusu ile sessizleşmektedir. Kadınlar anneliğin yüksek oranda düşüncenin tasarlayabileceği yüksek niteliklerle anlam bulmuşken toplumda realiteden uzaklaşılmış olmaktadır. Sadece toplumsal bir birey olarak değil aynı zamanda yazar olarak da kadınlar gerçekçi olamazlar. Çünkü annelikle ilgili idealleştirilmiş kanılar ve mükemmel olunması gereken bir imaj vardır. Mükemmel anne imajı hakikatle örtüşmemektedir. Bu imajın yazılı ifadeye dönüşmesi söz konusu değildir. *"Yaza yaza, analık yapan, fikirlerini esere çevirenlerin ezici çoğunluğunun erkeklerden ya da erkekleşmiş kadınlardan oluştuğu bu ülkede, loğusanın içini çürüten siyah süt kolay kolay mürekkebe dönüşemiyor"* (Şafak, 2007, s. 17). *Siyah Süt* aynı zamanda Helene Cixous'un *Medusa'nın Gülüşü* adlı yazısına da bir gönderme yapmaktadır. Fransız feministlerinden Cixous'a (1976, s. 880) göre kadınlar yeniden bedenlerine dönmelidir ve kendilerini edebî sahada yazmaları gerekmektedir: *"Kendini yaz. Bedenin duyulmalı"* çağrısı *Siyah Süt*'ün ilham kaynağı olarak okunabilmektedir. Yine de Cixous bir kadının annelikten uzak olmadığını belirtir ve anne sütü ile *"beyaz mürekkep"* arasında bir imgeleme yaparak kadın "*Beyaz mürekkeple yazıyor"* demektedir (Helene Cixous, 1976, s. 881). *Siyah Süt*'te annelik aynı zamanda edebiyat ve yazarlık çerçevesinde bir sorunsala evrilir. Kadının edebî alanda annelik ve yazarlık çelişkilerinin her yazar üzerinde farklı tesirleri örneklendirilir. Kadınlık ve yazarlık rollerinin birbiriyle kimi zaman uyumlandığını kimi zaman nasıl da uzak düştüğü üzerine görüşler silsile hâlinde romanda akıtılarak ünlü Rus yazar Tolstoy'un karısı Sofya örneklenir.

Romana göre kadın, toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı kamusal alanın dışına itilmiştir. Bundan dolayı onun yaratıcılığı arka plana atılmıştır. Ayrıca kadın annelik ile özdeşleştirilen kalıplara mahkûm edilmiştir Eserde on üç çocuk sahibi olan Sofya ve Tolstoy'un kendi varoluşsal süreçlerindeki eşitsizliği ve kadının annelik rolleriyle anılmasının onun edebiyat ve sanat alanındaki yaratımlarının gerisinde bıraktığı vurgulanır. *"Tolstoy içeride odada, mum ışığında romanlarını yazarken, Sofya da ses çıkarmasınlar patırtı yapmasınlar diye çocukları oyalamakla meşguldü"* (Şafak, 2007, s. 86). Romana göre annelik bağlayıcı bir unsurdur ve dilemma üzerine kurulu bir anlayışla beslenmiştir. Tarihsel süreçlerde erkeklerin başarısının gölgesinde kalan kadınlık annelik yönüyle de sınanmıştır. Sofya'nın hikâyesi Simone de Beauvoir'in

(2021b, s. 275) de üzerinde durduğu bir konudur. Sofya'nın mektuplarından hareket edilerek kadınlık rollerinden dolayı Tolstoy'un Sofya'yı arka planda bırakışı resmedilir.

20. yüzyılın önemli yazarlarından Sylvia Plath'ın bir tercih karşısında çelişkiler sarmalında kalışının trajik hikâyesine, yazarın ömrü boyunca "*kadın-anne-yazar*" üçgeninde kalan rolleri/üzerine düşen görevleri arasındaki derin uçurumlarına değinilen yapıtta Sylvia Plath'ın rollerinin ve istemlerinin arasında kalarak intiharı seçmesindeki etmenlere değinilir. Eserde yazarın intiharının ardındaki neden olarak cinsiyet rollerinin olduğu düşünülmektedir. Ayrıca kadınlığın ve yazarlığın birlikte nasıl adapte edilebileceği üzerine çeşitli kanaatler aktarılmaktadır. Romanda *"para…oda…ve iyi bir bebek bakıcısı"* diyerek yazarlığın kadınlar için hem ekonomik hem zaman hem de annelik rollerinin ikamesi olmasa da rol ve sorumluluklarını alabilecek bir bakım hizmetine işaret eder. Sylvia Plath'ın intiharı bu açılardan irdelenerek öne çıkarılır (Şafak, 2007, s. 108). Ayrıca *"oda"* ve *"para"* kavramıyla Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* eserinde yer alan düşüncelere de gönderme yapılırr. Söz konusu düşünceye göre kadının yazabilmesi için kendine ait bir odasının ve parasının olması gerekir. Kadınların da iyi birer yazar olmaları için uygun koşullarının ve güçlü bir ekonomiye sahip olmaları gerektiğine eser temas eder.

Toplumsal roller kadın ve erkeği eşit derecede etkilememektedir. Edebiyat sahasında kadınlar oldukça dezavantajlı varlıklar olarak gösterebilmektedir. Sylvia Plath da şairliği, edebiyata olan tutkusu ile evliliği ve sahip olduğu iki çocuğuna karşı ağır bir sorumluluk altına girmiş ve neticede ağır bir buhran sonucu ölüme kucak açmıştır (Öner, 2015, s. 152). Romanda Sylvia Plath örneği söz konusu izlek açısından önemli bir örnek olarak verilir.

Şafak eserinde kadınlık-annelik ve yazarlığı -üçünü de- bir şekilde kendi yaşamında bir bütüne ulaştırma ve bir potada eritme çabasındadır. İç sesler olarak kurguya yansıyan *"parmak kadınlar"* metaforu üzerinden bu düşüncesini somutlar. Parmak kadınlar yazarın her bir içsel yönünü, seçimlerinin ayrı taraflarını, aklın farklı seçeneklerini ortaya koyduğu gibi bütünlükten uzak hatta kendi içinde savaşımlı/kavgalı bir âlemin manzarasını de çizmektedirler. Yazarın parmak kadınlardan Can Derviş Hanım figüründen oldukça etkilendiği görülür. Amerika'ya gitmeye karar verdiğinde Can Derviş Hanım yazara önemli olan *"içsel yolculuğun"* olduğunu ifade eder (Şafak, 2007, s. 122). Anneliği edebî anlatıya taşıyıp problematize eden yazar, annelik

açısından otoriter arka planı değerlendirerek *Siyah Süt*'te toplumun dayatmacı tutumunu dile getirir ve anneliğin kadının hayatındaki safhasının oluşumlarını ifade etmeye çalışır. Tüm bunların çıkış noktasını kendi deneyim ve yazarlığından aldığını romanda -eserin otobiyografik olması hasebiyle- belirtir.

2.4.2. Beden ve Güzellik Algısı ile Cinsiyet Rollerindeki Görünümler

Siyah Süt eserinde ele alınan bir izlek de beden ve güzellik kavramlarının cinsiyet rollerinde beliren anlamlarıdır. Beden ve güzellik kavramları cinsiyet algısı açısından farklıdır. Her cins kendi bakış açısından güzelliğe ve bedene bir anlam yüklemektedir. 21. yüzyılda sosyal medya ile birlikte kadının güzel olması ve görünümüyle öne çıkması gittikçe önemsenen bir durum olarak görülür. *"Değişen modalara uymak ne denli güçse, uymamak da o denli güçtür. İçinde yaşadığımız sevme ve giderek yayılan narsistik çağında güzellik her şeydir"* (Mitchell, 2021, s. 197). Beden ve görünüm, zamanın ruhundan etkilenmiştir. Kandiyoti'ye (2020, s. 339) göre Türkiye'de kamusal alanda olan kadınların kendilerini kadın sıfatından azade edecek şekilde giyim, görünüm ve makyajsız hâlleri "*erkeğin şerefinin kadının davranışıyla yakından bağlı olduğu"* bir algıyla ilgilidir. Bundan dolayı kadınlar kendilerini kamusal alanlarda "*cinsiyetsizleştir"*miştir. Benzer bir düşünceyi *Siyah Süt* eseri, edebiyat dünyasındaki görünümlerle sorunsallaştırılır. Eserde cinsiyet algısına dönük olarak çeşitli tespitler söz konusudur. Bunlardan biri de kadınların beyin ve beden arasında kaldıkları düşüncesidir. Romana göre her birine sahip kadın diğerine öteki olarak bakmaktadır. Eser kadın yazarlar ve akademisyenlerin geleneksel olduklarını ve bedensel olanı yazamadıklarını da söylemektedir. Yazar Türkiye'deki kadın yazarların metinlerini Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* romanındaki hâline benzetir.

> *"Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal'ında Rabia karakteri o kadar iffetlidir ki, evinde, yatak odasında, nikâhlı kocasının yanındayken dahi soyunmaz soyunamaz. Geceleri üstünü değiştirmesi gerektiğinde dolaba girer, orada giyinir geceliğini. Kadın yazarlar birer Rabia değil elbette. Ama Rabia'ların örnek olarak gösterildiği bir toplumda bizler de ancak 'dolaplarda' bedenimizle buluşabiliyor, oradan çıkar çıkmaz gene kabuklanıyor, kapanıyoruz. Ve bu refleks yazımıza yansıyor, yazımızın samimiyetini de derinliğini de zedeliyor. Cinselliği yazmaya utanıyoruz"* (Şafak, 2007, s. 191-192).

Eser kadının yazıyla ilişkisinde bile tamamen bireyselliğini ve özne konumunu kazanamadığını irdeler. Cinselliğin bir tabu olarak algılandığını, kadın yazarların da bu

konuya pek değinmediklerini söyleyerek kadınların *"yaşarken kendini, yazarken cinselliği"* (Şafak, 2007, s. 189) sansürlediğini belirtir. Kurgusal dünyanın alanıyla realitenin benzerliğine dikkat çekilerek romanda kadınlık toplumsal cinsiyet rolleri itibarıyla mercek altına alınır. Esere göre mahalle baskısının kadın kalemi üzerinde anlamlı bir baskısı vardır. Kadınların yazma girişimleri sancılıdır. Başarmak onlarda korkuya tekabül eder. *"Çünkü kadınlar ardında bariz bir niyet yatmayan herhangi bir ilgiye öyle şüpheyle yaklaşır, gizliliğe ve bastırmaya öyle alışkındır ki, üzerlerine çevrilen bir gözün incelemesi karşısında sıvışıp giderler"* (Woolf, 2020, s. 99). *Siyah Süt*'te kadınların otobiyografik yazarken bile temkinli ve dikkatli tutumları onlara dair mevcut toplumsal düzlemdeki algıların olumsuzlaşma endişesi olarak gösterilmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyet, güzellik ve görünüm itibarıyla beliren kadınlık rolleriyle edebî sahanın kurgusal alanına izdüşümleri sorunsallaştırılarak öne çıkarılır.

2.4.3. Cinsiyet Algıları Bağlamında İsimler

Soyadı meselesi *Siyah Süt*'ün tartışmaya açtığı kritiklerden biridir. Eserde cinsiyet algılarının bir tezahürü olarak erkekler ve kadınlar açısından toplumsal görünümleri ortaya konmakta ve algıların kamusal alandaki yansımalarına *"kadının soyadı"* meselesi üzerinden dikkat çekilerek irdelenmektedir.

Soyadı kişilerin bir aileye mensubiyetlerini belirten ve isimlerden sonra kullanılan bir kavramdır. Temelde *"soyadı uygulaması"*nın *"kamusal alanda"* bir intizam sağlamak amacıyla oluştuğu belirtilir ancak "*kamusal alan işlemlerinin hiçbirinde kadın"* yer almamaktadır. Hatta cinsiyetler açısından kadın kamusal alanda yok sayılmıştır (Aksakal, 2020, s. 2889). Romana göre cinsiyet algısı yaşamın her alanında konumlanır. Hatta toplumsal cinsiyet algısı isimler üzerinden de biçim almakta ve türlü tezahürlerle ortaya çıkmaktadır. Kadınlık ve erkeklik için farklı anlamları ihtiva eden soyadı meselesi öne çıkarılır. Özellikle soyadı meselesine odaklanan eserdeki iletilere göre cinsiyet eşitsizliği vurgulanır. Söz konusu vurguya göre erkekler isimlerini değiştirmeden hayatlarına devam etmekte, soyadlarını çocuklarına ve eşlerine vermektedirler. Romanda *"İsmini Sevmeyen Kadınlar"* bölümünde erkeklerle isim bağlamında mukayese yapılmakta, kadınlar *"isim göçebesi"* olarak değerlendirilmektedir. Genç kızlıkta babanın soyadını alan kadın, evlendiğinde kocasının soyadını taşır. Kadın için soyadı bir savrulma gibidir. Oradan oraya uçup

gitmektedir. Yine aynı kadın boşandığında tekrardan soyadını değiştirmektedir (Şafak, 2007, s. 7). Öyleyse toplumsal cinsiyet temelli ilişkilerde bir denge sorunu vardır ve bu da kadının hâlâ belirgin olarak kamusal alanda ve hukuki açıdan dengeye ve eşitliğe gelemediği gerçekliğidir. Soyadı erkeklere verilmekte ve erkekler ömür boyunca soyadlarını kendi istekleri dâhilinde kullanmaktadır. Kadınların ise soyadını taşıma durumları olmadığı gibi evlendiği zaman ise kocasının soyadı kullanır.

Siyah Süt, cinsiyet algısının kamusal görünümleri açısından isim meselesinin sanat dünyasındaki yansımalarına da değinir. Türk edebiyatında isim ve soyisim meselesini sanatçılar açısından değerlendiren eser, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin edebî sahadaki görünümüne işaret eder. Fatma Aliye'nin ilk yazılarını *Bir Hanım* imzasıyla yayımladığı, Mary Wollstonecraft'ın kızı Mary Wollstonecraft Shelley, 1818'de *Frankenstein* adlı ünlü romanına kendi adını veremediği, eserini kocasının adıyla yayımladığı şeklinde birçok isim ve yazarla örneklendirmeler yapılır.

Türk edebiyatından önemli bir isim olan Fatma Aliye, kendi adına değil *"Bir Hanım"* imzasıyla yazın hayatına başlamıştır (Çakır S. , 2021, s. 40). Romanda kadınların yazın dünyasında isimlerini kullanmasını Türk edebiyatından bir örnekle daha açılımlanır. Nihal Yegünobalı, Amerikalı bir erkek ismiyle *Genç Kızlar* adlı bir eser yazar. Aynı şekilde George Eliot da takma bir addır ve gerçek adı Mary Ann Evans'tır (Şafak, 2007, s. 126). Gösterilen referanslar ve örneklemler, kadının sanat dünyasında hem Türk toplumunda hem de dünyada edebî alanda varlıklarının gizli ve alegorik olarak kalmasıyla ilişkilendirilir. Bu anlamda edebiyatın da toplumsal cinsiyet konumlaması açısından tarihsel süreçlerle paralel gittiği ancak öte taraftan kadınlar için edebî anlatıların, yazının, dile getirmenin bir mücadele alanı olarak görüldüğü ve adı belirtilen, eserinden söz edilen kadınların yazmaktan vazgeçmedikleri de vurgulanır.

Sadece Türk edebiyatında değil aynı zamanda Dünya edebiyatında da cinsiyetlere özgü isim meselesinin vurgusu açılımlanır. Ünlü *Harry Potter*'in yazarının hikâyesine de değinilir. Yazar J.K. Rowley, *Harry Potter* eserinde kendi ismi yazmaz. O da ismini kısaltarak yazmıştır. Yazarın asıl adı Joanne J. Rowling'dir. Ancak editörü kadın ismiyle eserini yazdığı takdirde eserinin tutulmayacağını söyler. Yazar da eserini bir erkek ismi çağrıştıracak nitelikte olan bir isimle kısaltıp eserini piyasaya sürmüştür. Dolayısıyla bu kadar örnek *Siyah Süt* eserine göre şunu göstermektedir: Kadınlar kendilerini yapıtlarında ya "*cinsiyetsiz"* ya da erkek adlarıyla ortaya koymak zorunda

kalmıştır (Şafak, 2007, s. 128). *Siyah Süt* romanı bir nevi cinsiyetler arası isim krizinin yeniden su yüzeyine çıkartılması ve opsiyonlarının yeniden değerlendirilmesinin sesi olarak görülür ve böyle bir misyonla görünürlük kazanır. Güncel bir mevzu olan kadının soyadı meselesi ile tarihsel ve edebî süreçlerin bir uzantısı olarak bugüne taşındığından bahsederek konuyu eleştirel bir bakış ile irdelemektedir.

2.4.4. Cinsiyet Algısı Perspektifinde Edebiyat ve Yazarlık

Cinsiyet algısının sadece kültürel/toplumsal değil aynı zamanda edebiyat ve bilim sahasında da görünümleri vardır. *Siyah Süt* eseri, edebiyat dünyasının erkek egemen kültürü üzerine çeşitli içerikler sunmaktadır. Türk ve Dünya edebiyatından yazarları ve yazarlara yönelik uygulama ve algılamaları örneklemektedir.

Kadın yazarların yazgısının erkek dünyasında pek de eşitlikçi olmadığı tezine yer verilen eserde eşitlikçi arzuyu dile getiren Simone de Beauvoir üzerinden anlatılır. Simone de Beauvoir'un, J. P. Sartre ve diğer felsefecilerin sohbetlerine dahi alınmadığını hatırlatan eser neden olarak şu düşüncenin gösterildiğini belirtir: *"Beyni daha yavaş çalıştığı için…"* (Şafak, 2007, s. 140). Esere göre tarih boyunca kadına okumak ve okuduklarından üretmek reva görülmez. Kadın dikiş dikmeli, nakış yapmalı, ev işleri ile uğraşmalıdır. Kadının yazarlık dünyasında yer almasının güçlüklerini dile getiren eser, kız çocuklarının çok erken yaşlardan itibaren -Simone de Beauvoir'un deyimiyle- ruhsal açıdan *"sakatlanlanmasıyla"* neticelenir (Şafak, 2007, s. 52). *"Fuzuli'nin Bacısı"* adlı bölümde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kaynağı olarak oluşan yaklaşım biçimini de Türk edebiyatının ünlü şairi Fuzuli ve onun kız kardeşi dediği hayali figür Firuze üzerinden örnekler. Böylece tarihsel arka plandaki cinsiyet algısına dikkatleri çeken esere göre Fuzuli'ye hokka, kâğıt, kalem; Firuze'ye ise bebek verilerek eğitilmişlerdir. Erkeğe sağlanan olanaklar ve fırsatlarla kadına sunulanlar eşit olmamıştır.

Erkek ve kadın yazarlara ilişkin algıların farklı olduğu ve toplumsal cinsiyet temelinde olduğu görüşünü öne süren eser, erkeklerin edebiyat dünyasında önce yazar olarak algılanmasını irdeler ve erkekler için yazarlık dünyasında cinsiyetlerinin ikici planda olduğunu ifade eder. Kadınlar için durum farklıdır. Kadınlar edebiyat dünyasında önce kadın, sonra yazar olarak algılandıkları söylemleri eserde belirginlik kazanır (Şafak, 2007, s. 49). Dünya ve Türk edebiyatı tarihinde birçok ismin

örneklendirildiği eserde, kadın yazarların kısa bir biyografilerine yer verilmektedir. Kadının yazın dünyasında hangi koşullarda tutunmaya çalıştığı ve nasıl bir yaşam içinde olduğu üzerine bilgiler sunulmaktadır. Kadın yazarların sanat ve edebiyat arayışları, yalpalanmaları, travmaları ve olumsuz neticeleri anlatılarak Fatma Aliye'nin ismi sıkça geçen eserde yazarın, geleneksel kadın kalıpları içinde kalmasını ve zamanında roman okumasına dahi izin verilmediğinden bahsedilir. Fatma Aliye'nin, Ahmet Mithat'ın romanlarına da konu olduğu belirtilir.

Cinsiyet algısı ve yazarlık dünyası sembolik kavramlarla eserde açılımlanır. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde kritize ettiği Sheakspear'in kız kardeşi Judith ile sembolize ettiği meseleyi Şafak, Fuzuli'nin Firuze adındaki kız kardeşi ile cinsiyete yönelik tutumları sembolize ettiği görülür. Yazar Batı için olduğu kadar Doğu'da da kadına yönelik tavır, tutum ve algıların benzerliğine vurgu yapar. Doğu toplumlarını Fuzuli üzerinden simgeleştiren yazara göre, toplumsal kulvarda Firuze ve Fuzuli'ye aynı muamele gösterilmemiştir. Firuze kümesten yumurta toplama işiyle görevlendirilirken Fuzuli'ye Arapça, Farsça, hadis ve kelam gibi dersler verilmiş; kadınlar hizmet ve basit işlerle uğraşırken erkekler beyinsel ve düşünsel yönlerden geliştirilmiştir. Temel şiarın kadınlar için *"kocalarına karılık"* ve *"çocuklarına annelik etmek"* üzerinde temellenen bir dünyada *"kadın yazarlar zaten maça beş-sıfır yenilgiyle başlarlar"* (Şafak, 2007, s. 50). Dolayısıyla sosyal rol ve görevler yazarlık şansının yönünü tayin edebilmiş; erkekler bu konuda avantajlı bir rolde, kadınlar ise dezavantajlı bir şekilde konumlandırılmıştır. Kadın doğa ile özdeşleştirerek çocuk doğurma, büyütme ve yüceltilen bir kavram olarak annelikle özdeşim kurularak *"fedakâr"* bir görünümle ortaya çıkması beklentisiyle çerçevelenmiştir. Erkek de *"düşünmek"* temayülünde yoğrularak *"topluma yararlı olacak"* eserler kaleme alacak bir konumda algılanmıştır (Satar, 2015, s. 52). Romana göre toplumsal cinsiyet algılarının kadına dair argümanları kadının erkek karşısından geride kalmasına neden olmaktadır. Erkekler kendilerine verilen ve kendilerinden beklenen rol ve davranışlarla olumlu yönlerden gelişirken kadınlar ise mevcut algı içinde yeterince gelişememektedir.

Eserin muhtevasında kadınların erkekler gibi sanat ve edebiyat sahasında yeterince yer almamaları üç ana odakta toparlanabilir: Birincisi kız çocukları erkek çocukları kadar okumaya teşvik edilmemektedir. İkincisi, kızların erken yaşta evlendirilmesidir ve üçüncü olarak toplumsallaşma sürecinde kadınlara küçük yaşlardan

itibaren verilen annelik, kocalarına hizmet, çocuk bakımı gibi rollerin kadını belli bir çerçevede yaşamasına sebep olduğu söylemleridir (Şafak, 2007, s. 49-50). Böylece eser toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki tarihsel süreçlerde erkek ve kadının sanat ve edebiyat dünyasından da farklı konumlandırıldıklarına dikkat çekerek eşit olmayan koşullarını örneklerle açılımlamaktadır.

2.4.5.Cinsiyet Algısı Açısında *"Evde Kalmak"* Sorunsalı

Siyah Süt eserinin temas ettiği bir diğer husus da dil meselesidir. Eser toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kadın ve erkek için *"evlilik"* kavramları açısından ürettiği anlamları, kadınlık ve annelik üzerinden yeniden okumaya açmaktadır. Beauvoir (2021b, s. 153) sosyal yaşamın *"kadın için öngördüğü yazgı"*nın evlilik olduğunu, kadınların çoğunun evli olduğunu, *"bekâr kadının evliliğe göre tanımlan*"dığından bahseder.

Türkçede *"evde kalmak"* deyimi kadınlar için kullanılmaktadır ve erkekler için kullanılan bir karşılığı da yoktur. Çolak (2020, s. 110) "*Aynı davranış ve yaşam biçiminin, kadın ve erkekler için farklı ifade edilmesi de dile yansıyan ayrımcılığın bir başka yönüdür"* demektedir. Cinsiyete bağlı olarak değişen dil mekanizması algının yaratılmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. *Siyah Süt* esas itibarıyla sorunsallaştırdığı toplumsal ilişkilerdeki algısal düzlemdir. Kadının toplumun nazarında ve dilsel kodlarında evlilik açısından zorunlu bırakıldığının altını çizer ve yazarın bizzat deneyimlediği bir aşama olarak kendi içinde çetrefilli ve karmaşık bir ruhsallığın oluştuğundan bahseder. Maddeler hâlinde yazılan *"Evde Kalmış Kız Manifestosu"* ile yazar toplumun kadına bir nevi dayattığı evlilik ve annelik söylemini eleştirmekte, erkeklerin karmaşaya mahal bırakmayan yaşamları ve zihinleri ile kadının girift hâle gelmesindeki algıları eleştirmektedir. Toplumsal cinsiyet algısına dair bağlamların yeniden okunması ve düşünülmesi gerekliliğine, kadının toplumsal kulvarda evliliğe zorlanmasının oluşturduğu baskı alanına dikkat çekmektedir. Eserde bu kavramsallaştırmalardan dolayı kadınlara itibarlarının iadesi istenmektedir. Ayrıca Türkçede yeni ifade olanaklarını da önermektedir. Buna göre eserde *"evde kalmış"* deyiminin *"otelde kalmış*", *"seyahatte kalmış"* ya da *"gurbette kalmış"* gibi farklı bakış açılarından yeniden yorumlanması gerektiğini öne sürmektedir (Şafak, 2007, s. 36). 21. yüzyılda yaşam şartları ve olanakları değişmekte dolayısıyla dilsel kalıpların da bu

değişim ve dönüşüme göre yeniden üretilmesi gerektiği istemi romanda öncellenmektedir. Kavramsallaştırılan kodların yaşamsal etkiliğinin ne türden sirayetleri olduğu, yoksunluk duygusunun insanı zedelediği eserde dile getirilmektedir.

Beauvoir (2021b, s. 155) evliliğin kadınlar için toplumsal bir var oluş ve *"topluluğun bir parçası"* olma yolundaki somut bir adımı olduğunu söyler. Genç kızların evlenmediklerinde *"evde kalmış kız"* damgasını yedikleri gibi sosyal yaşamda da eskisi gibi değerli ve önemli olmadıklarını ve bu açıdan *"gözden düştükleri*"ni vurgular. Nitekim kültürel bağlamda kadının evlenmemesi manidar bulunur ve toplumsal bir baskı mekanizmasının da devreye girdiği öne sürülür.

Tartışmaya açılan konulardan biri dil ve toplumsal cinsiyet meselesidir. 2000 sonrasında da hâlâ kullanılan ve evlilik kurumu açısından *"kız aldık"* veya "*kız verdik"* deyimleri yine benzer kültürel cinsiyet kodlarını açılımlamaktadır. Beauvoir (2021b, s. 156) evlilik hususunda kadınların *"edilgen"* olarak konumlandığı ve dolayısıyla *"evlendirildiği"* veya *"evlenmek üzere veril"*diği hususuna dikkatleri çeker. Kadının bir nesne bir konumda yer aldığını vurgular. Oysaki erkekler için durumun tamamen farklı bağlam oluşturduğunu söyler. "*Oğlanlar da evlenir, bir eş alırlar"* (Beauvoir, 2021b, s. 156). Toplumsal cinsiyet oluşumu evlilik hususunda kadını nesne ve erkeği ise özne olarak kategorize etmektedir. *Siyah Süt* eseri toplumsal cinsiyet düzeni açısından kategorize edilen hususları, kadın ve erkeklerin konumlarının yansımalarını irdeleyerek konunun yeni bağlamlardan okunması arzusunu dile getirmektedir.

2.5. MASUMİYET MÜZESİ (2008)

Orhan Pamuk, Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olarak bilinmektedir. 2008'de çıkan *Masumiyet Müze*si romanı, arka planında romantik ve derin bir aşk hikâyesi olarak betimlenir. Eser, toplum bilimi açısından yoğun özelliklere sahip olmakla birlikte erkek egemen düşünce sistemi içinde sorunsallaştırılan kavramlar çerçevesinde ele alınan meseleler, feminist görüş açısından zengin bir veri sağlamaktadır.

Roman, yazar tarafından Kemal ile Füsun adlı kahramanların aşkını sembolize eden bir müzeye de çevrilmiştir (Oskay, 2014). Zengin bir ailenin Amerika'da iş idaresi okumuş ve askerliğini yapmış oğlu Kemal, kendisi gibi bilinen bir ailenin kızı olan Sibel ile nişanlanmak üzereyken uzaktan akrabaları ve yoksul bir ailenin kızı olan

Füsun'a takıntılı ve hastalıklı bir aşkla bağlanır. Kemal, Sibel ile nişanı bozar. Füsun ise bu arada Feridun adlı bir gençle evlenmiştir. Kemal Füsun'u bir türlü unutamaz. Füsun'u görme maksadıyla onun ailesinin evine sürekli olarak ziyarete gitmeye başlar.

Füsun film artisti olmak istemektedir ve kocası Feridun da çekilecek filmin yönetmeni olma amacındadır. Kemal de onlara çekilecek filmin maddi yönünü karşılayacak uzaktan bir akrabadır. Kemal bu yardım bahanesiyle yaklaşık olarak sekiz yıl boyunca haftada üç dört kere Füsun'un ailesine akşam yemeklerine gider. Kemal, Füsun'a bağlarını bir türlü koparamaz. Tüm bu süreç boyunca büyük bir aşkla Füsun'a yoğun ilgisini sürdürür. Kendi çevresinde dedikodu malzemesi olur. Ancak yine de Füsun'dan vazgeçmez ve aşkına karşılık almak için uzun bir bekleyiş bekleyiştedir.

Feridun'un karısı Füsun'u aldatmaya başlaması üzerine Füsun ondan ayrılır. Uzun bir bekleyişten sonra Kemal ile evlilik hazırlıkları yapmaya başlarlar. Düğün öncesi Avrupa'yı gezmeyi planlayan Füsun ve Kemal çifti akşam kaldıkları otelde tartışırlar. Yolda trafik kazası geçiren Füsun hayatını kaybeder. Kemal ise uzun tedavilerden sonra hayata döner.

Füsun'un kaybından sonra onun eşyalarından oluşan bir müze kurma düşüncesi Kemal'de gelişir. Sevdiği kadının ailesinin oturduğu evi satın alarak ona dair tüm eşyaların sergilendiği bir müze kurma planıyla dünyada binlerce müze gezer. Gezilerinde çeşitli anlamlar bulur ve deneyimler edinir. Bu arada eserin kahramanı Kemal, Orhan Pamuk ile tanışır ve ondan kendi romanını yazmasını ister. Yazarın romana dâhil olduğu eserde, Kemal'in hayatındaki insanlarla görüşen Orhan Pamuk onunla ilgili çeşitli bilgilere ulaşır. Romanın sonunda Kemal altmış iki yaşındayken Milano'da ölür.

Evlilik öncesi ilişkiler, cinsellik, bekâret, bekâretin sınıfsal tezahürü, törelerin değişen konumları, yerel ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında içeriklere sahip olan eser, Türkiye'nin Batılılaşma süreçleriyle başlayan arada kalmışlığı ve Doğu-Batı imgeleri etrafında toplumsal cinsiyet anlamlarını izlekleştirmektedir.

2.5.1.Cinsiyet Algısı Perspektifinde Evlilik Öncesi İlişkiler, Cinsellik ve Bekâret

Masumiyet Müzesi bekâret konusunu en geniş yelpazeden ele alan, erkek ve kadınlar açısından anlamlarını kritize eden, Türkiye'nin 1970'lerden 1980 sonrasına kadarki tarihsel, sosyolojik ve sanatsal yönüyle gözlemleri aktaran ve o döneme ayna

tutan bir eser olarak konumlanmaktadır. Eser hazin bir aşk hikâyesi kurgusundan hareketle sosyolojik açıdan cinsiyet konusunu cinsellik bağlamında sorunsallaştırmaktadır.

Kemal sosyoekonomik statüsüne yakın Sibel ile nişanlanmak üzereyken bir butikte tezgâhtarlık yapan, uzaktan bir akrabası ve yoksul bir ailenin kızı olan Füsun'u görür. Çocukluktan itibaren bildiği Füsun büyümüş, genç ve güzel bir kıza dönüşmüştür. Kemal, nişanlanmanın arifesinde Füsun ile birlikte olur. Füsun, onu derinden etkilemiştir. Kemal Füsun'a, tutkulu ve saplantılı bir aşk ile bakmaya başlar. Bu birliktelik ile başlayan aşk, Kemal'in toplumsal cinsiyet ilişkileri ile ilgili bakış açılarını yeniden sorgulamasını nedenselleştirir. Eser; cinsellik ve bekâretin kadın ve erkek için anlamını sorunsallaştırırken sosyal ekonomik bağlamları da bu ilişkilere eklemler.

1970'lerden başlayan eser 1980 sonrasına kadar bir dönemi kapsamaktadır. Bekâret konusu eserde söz konusu zaman dilimleri içinde kadınlar, erkekler ve toplumsal olarak farklı anlamlarıyla öncellenen bir kavram olarak belirmektedir. Toplumsal yapı içinde cinsiyet algısı çeşitli anlamlar ile değişebilmektedir. Esere göre bilhassa namus ve şeref konusunda kadınlar erkeğe tabi olarak algılanmış ve kadının yaptığı -toplumca kabul görmeyen- tüm davranışlar erkek tarafından müdahale edilmesi gereken sorumluluk olarak tanımlanmıştır. Eserde *"şeref"* kavramı toplumda üstün olarak konumlanan erkeğe biçilmiş bir statü ve prestij olarak vücut bulmuş, kadın ise erkek açısından bu statü ve prestijin bir parçası olarak nesneleşmiş ve aşağı görülmüş bir kavram olarak yerini almıştır. Özellikle *"kadının iffeti erkeğin namus ve şerefi"* (Gündoğan, 2009, s. 40) olarak değerlendirilmiştir. Kadınlar beden/ten ile konumlandıklarından kadının namusu cinsellik veya bekâretle ilişkilendirilmiştir.

Eserin asıl odağı, cinsellik kavramından hareketle Batılılaşma-Avrupalılaşma meselesine temas etmektir. Eserin kahramanı ve aynı zamanda da anlatıcısı Kemal konuyla ilgili gözlemlerini; tüm ailesi, annesi, babası, ağabeyi, yengesi, yakın veya uzak arkadaşları, iş yeri çalışanları, Füsun, Füsun'un ailesi, hatta Füsun'un mahallesindeki insanların neler düşündüğüne kadar oldukça geniş bir yelpazeden aktarır. Kemal kendi gözlemlerini, geçmişte yaşanan hikâyeleri mercek altına alır ve kendi yaşamına sirayet eden yönüyle de meseleyi kritize eder. Eserde Kemal öncelikle nişanlısı Sibel'in algısal dünyasından nasıl göründüğünü anlatmaktadır. Kemal iki kadın figürün –nişanlısı Sibel

ve âşık olduğu kız Füsun- düşüncelerinden/yaşama bakışlarından ve kendi yaşadıklarından hareketle o dönem Türkiye'sinden cinsellik ve bekâret kavramının bir çeşit *"tabu"* olduğu vurgusuna yer verir. Romana göre okumuş, eğitimli ve Avrupalı imajını taşıyan kadınların geleneksel kesimdeki kadınlarla bekâret hususuna dair benzer bir düşünce taşıdıklarını, konuya toplumun nazarından baktıklarını, bundan dolayı kadınların da erkeklerin konuya korku ve şüphe ile yaklaştıklarını dile getirir. Aynı zamanda evlilik ile sonuçlanmayacak ilişkilere girmediklerini, geleneksel kesimdekilerle modern ve okumuş kadınların konuyla ilgili aslında aynı hissiyat ve düşünce içinde olduklarını tek tek örnekleyerek analiz etmektedir.

> "*Batılılaşmış zengin ailelerin, Avrupa görmüş seçkin kızları o yıllarda ilk defa tek tük bu 'bekâret' tabusunu kırmaya, evlenmeden önce sevgilileriyle yatmaya başlamışlardı. Sibel de bazan bu 'cesur' kızlardan biri olmakla övünürdü, benimle on bir ay önce yatmıştı. (Uzun bir süreydi bu, artık evlenmeliydik!)*" (Pamuk, 2008, s. 20).

Evlilik öncesi yaşanılanların evlilik garantili bir düşünme yelpazesinde ele alınışı, Sibel figürü üzerinden anlatılır. Sibel birlikteliğini evlilik çatısı altına almak istemektedir. Sibel Kemal ile evlilik planları yaptığı için bekâreti önemsememektedir. Kemal ise bu düşünceyi ilişkinin evliliğe evrileceği fikrinden hareketle *"ciddiye"* aldığını düşünür. Söz konusu durum için kadınlar "*özgür ve modern"* kavramlarıyla ifade edilirken aynı kavramlar eserde ironik olarak kullanılır, yine Kemal'in gözleminde bu ironi damıtılır. Esere göre neticede Kemal de Sibel de aslında özgür ve modern bireylerdir. Birlikteliklerinin de sorumluluklarını alacak kadar da birbirlerinin ortağıdırlar. Ancak onların birlikteliği bir teminat/güvence yani evlilikle taçlandırılması amacıyla oluşmaktadır. Dolayısıyla *"özgür ve modern"* olmaları romanda Kemal'in anlatımlarında hareketle tartışmaya açık bırakıldığı görülmektedir. "*Ben de sorumlu doğru dürüst biri olduğum için, Sibel'le elbette evlenecektim, bunu zaten çok istiyordum; ama istemesem de 'bekâretini bana verdiği' için artık onu bırakmama imkân yoktu"* (Pamuk, 2008, s. 20). Sibel'in düşünceleri ile Kemal'in düşünceleri örtüşmekte, Sibel ve Kemal tamamen evlilik teminatı üzerine bir ilişki yaşamaktadır. Romanda *"Aşk, Cesaret ve Modernlik"* adlı bölümde Kemal, Füsun'a Sibel'i anlatır. Sibel Fransa'da eğitim görmüştür. Eğitimli ve kültürlü bir kızdır. Söz konusu cinsellik olunca Sibel'in bakış açısı değişir. Sibel cinselliği evlilikle bağdaştırır. Sibel'in bir kadın olarak evlilik öncesi cinselliği yaşamayı sindiremediği Kemal'in penceresinden

dile getirilir. Kemal için Sibel'in kendisiyle birlikteliği bir güven ve sevgi ile ilintilidir. Füsun'la da bu düşünsel yaklaşımını paylaşır. "*Ama evlenmeden önce sevişmek fikri, hâlâ onu huzursuz ediyor… Bunu anlıyorum. Avrupa'da o kadar okumuş, ama senin kadar cesur ve modern değil…"* (Pamuk, 2008, s. 61). Füsun Kemal'in düşüncelerini ürkütücü bulur ve savunmaya geçer. Füsun'da bir tedirginlik yaratan düşünceleri Kemal sonraki süreçlerde anlar.

Kemal bir nevi kültürler arası iç sancıları yaşayan o günün Türkiye'si olarak betimlenir. Arada kalmıştır. İroninin malzeme olarak görünürlük kazandığı romanda tüm değerlerin bir çeşit paradosi yapılmakta ve içsel olan ile görünen arasındaki paradoksa da dikkat çekilmektedir. İroninin söz konusu romanın kurgusunda geniş bir yelpazede kullanıldığı görülmektedir. Romanda Kemal'in kendisini *"ben de sorumlu doğru dürüst"* biri olarak tanıtması ironik bir durum olarak lanse edilmektedir.

Eserde asıl verilen ileti, kadınlar veya erkekler bekâret açısından paralel düşünceler taşımaktadırlar. Esere göre özgür ve modernlik ile cesur ve modernlik arasında da farklılık arz etmektedir. Kemal Sibel'i *"özgür ve modern"*, Füsun'u ise *"cesur ve modern"* olarak betimler. Dellaloğlu'na (2017, s. 103) göre söz konusu durum yazarın Türkiye'nin *"modern olma tutkusu"* ile *"modern olma"* arasındaki duruşunu yani eşikte kalışını imalarla ifade etmiştir, romandaki düşünce ve eylemlerle ironik bir resim çizmiştir.

Beauvoir'a (2021a, s. 112) göre erkeğin kadından bekâret beklentisi tamamen kendi *"mülkü"* olduğu düşüncesinden kaynaklıdır. Toplumun erkeğe verdiği serbestlik ile erkek istediğini yapabilme iradesi ve hakkı ile görünürlük kazanmıştır. Oysaki kadınların toplumsal süreçte hiçbir *"güvencesi"* yoktur ve erkek kadından *"tam bir sadakat"* de beklemekte ve gerektiğinde kadını oldukça sert bir biçimde cezalandırma hakkını da bulmaktadır. Michel Foucault (2020, s. 176) ise cinsellik ve iktidar arasında bir bağlam kurarak iktidar ilişkilerinin belirginliğini öne çıkarmakta, toplumsal ve kurumsal anlayışla "*kadının bağımlılık statüsü"*nü cinsellik ve cinsiyet odakları üzerinden irdelemektedir. Ona göre cinsellik biyolojik bir mekanizmadan ziyade tarihsel süreçlerin izinde güç/iktidar kavramlarıyla ilişkili olan anlamsal bir bağlama işaret etmektedir.

Aşk, cinsellik ve cinsiyetler açısından anlamları, *Masumiyet Müzesi*'nde teferruatlı bir şekilde mercek altına alınmaktadır. Özellikle evlilik öncesi ilişkilerin

kadın ve erkek için anlamları mevcut düşünce sisteminde ve toplumsal yapıdaki yansımaları, aynı zamanda birey odaklı görünümleri romanda sorunsallaştırılır. Eser cinselliğin kadın ve erkek açısından anlamlarını, aynı zamanda cinselliğin dönemin toplumsal yansımalarını değerlendirir. Kemal figürü gözlemlerini ve yaşadıklarını analiz ederek hem felsefi hem sosyolojik hem de psikolojik bir açılımlama yaparak meseleyi irdeler. Kemal evlilik öncesi birliktelikleri Türkiye ve Avrupa açısından zaman zaman mukayese eder ve konuyla ilgili çeşitli tespitler yapar. Romana göre kadın, adının çıkmaması için bir erkekle yalnız kalması namusuna halel getirecektir düşüncesiyle hareket eder. Aynı şekilde erkek de kendisinden beklenen rollerin olduğunu düşünmektedir. Esere göre toplumsal algı ve beklentiler bireylerin ne düşüneceklerine ve nasıl yaşayacaklarına dair bir baskı oluşturur. Ayrıca toplumsal normlar ve temelden verilen cinsiyetler arası rollere yönelik algı, taraflı olarak inşa edilmiştir. Kemal, Sibel ile olan ilişkisini Füsun ile olan ilişkisiyle karşılaştırır. "*Sibel'in evlenmeden önce benimle yatmasını aşk ve güven ile, Füsun'un aynı şeyi yapmasını ise cesaret ve modernlikle açıklamış oluyordum"* (Pamuk, 2008, s. 61). Eser modernleşme çabasını veren bir toplumun gelgitlerini cinsellik yönünden çözümlemesini yaparak söz konusu durumun toplumsal profilini betimlemektedir.

Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'ni 2000 sonrası kaleme alır ve ülkenin arada kalmışlığına temas eder. 1970 ile 1980'li yılların ortalarına kadar süren roman zamanı göz önüne alındığında, romanın o dönem Türkiye toplumunun yapısını analiz ettiği görülür. Romana göre aşk ve güven bir çeşit teminat olarak gösterilen *"güvence"* ile ele alınıp evlilikle düşünülürken, *"cesaret ve modernlik"* ise bir nevi aykırılığın/güvencesizliğin bir seyri olarak resmedilir. Kadınların -özellikle Sibel ve Füsun üzerinden betimlendiği şekliyle- cinsellik ve evliliğe yaklaşımları bir çeşit ayrıştırılmayla öne çıkarılır.

Aşk ve cinselliğin bir şekilde kadınlar açısından kategorilendirilmesi, kadınların bir şekilde ayrıştırıldığının da bir göstergesi olarak düşünülmektedir (Ellialtı, 2012). Romanda bu iki kadınlık imgelemi izleğin açılımlanması açısından öne çıkarılır. Kadınların evlilik öncesi birlikteliklerinin Sibel açısından görünümü, *"evlilik*" temelindeki bir teminatı olarak algılanmasıyla ortaya konulmakta ve Sibel geleneksel olarak kabul gören bir anlayışta gösterilmektedir. Sibel evlenmeden önce âşık olduğu adamla birlikte olmuştur. Oysa Füsun herhangi bir evlilik beklentisi olmadan kendi

arzularına göre evlilik öncesi birlikteliğe yanaşmıştır. Dolayısıyla romanda her iki kadın farklı anlayış ve yaklaşımlar üzerinden kurgusal alana yansımıştır.

Kandiyoti'ye göre modernleşme yönelimiyle birlikte cinsiyete dayalı algılar değişmiştir. Modernleşme süreci ile toplumda erkek ve kadınlar açısından yeni anlamlar oluşmuştur. Özellikle kadınlar tarihsel süreç ile birlikte değişen siyasi, sosyal ve kültürel şartların şemsiyesi altında kendi beden algılarına dönük yeni anlamlar içinde çerçevelenmiştir.

> "*Bu bağlamda, modernlik ve gelenek terimlerinin kadınlık ve erkeklik kimliklerinin değişik yaşanma biçimleri arasında önemli ama bilincine varılmayan bazı farkları temsil ettiğini öne sürmek de mümkündür. Nitekim bu kalıplar Cumhuriyet sonrası kuşaklarının hayat tarzlarını ve cinse dayalı öznelliklerini biçimlendirmede etkili olmuştu"* (Kandiyoti, 2020, s. 339).

Romanda kadınların bedensel hazlarını açık etmeleri, erkeklerin çok alıştıkları bir durum olarak değerlendirilmez. Füsun'un Kemal için etkileyici yönü Füsun'un kendi bedensel hazlarına yönelik dikkatidir. Romandaki temel olarak sorunsallaştırılan odak, kadın modern ve cesur bir bakış açısı ile *"cinsellik"* kavramına bakıyorsa erkek kadına karşı bir sorumluluk ve bağlılık duygusu geliştirmeyecektir. Yani evlenmek zorunda kalacağı bir kadın olmayacaktır. "*Çünkü 'modern' olduğuna göre, evlenmeden önce bir erkekle yatmak ya da evlendiği gece bakire olmamak onun için yük olamazdı… Tıpkı hayallerdeki Avrupalı kadınlar ya da İstanbul sokaklarında dolaştığı söylenen kimi efsane kadınlar gibi…"* (Pamuk, 2008, s. 61-62). Füsun bu algının –modern ve cesur- içinde kurgulanmış bir karakterdir ve söz konusu algıda temsil edilmiştir. Oysaki Füsun'un konuya karşı duruşu nettir. *"Ben aslında cesur ve modern değilim!"* der (Pamuk, 2008, s. 62). Romana göre toplumsal açıdan oluşan kamuoyu algısı kadının konumunu *"bekâret"* üzerinden değerlendirmektedir. Eserde kadın için Batılılaşma ve kadınların özgürlüğü cinsellikle özdeşleştirilmektedir. Yine romanda *"fazla serbest kızlar"*ın (Pamuk, 2008, s. 138) iyi aileler tarafından kabul görmediği üzerine çeşitli söylemler tartışmaya açılmakta, cinselliğin tüm toplumda nasıl algılandığı figürler üzerinden gösterilmektedir. Simone de Beauvoir'a (2021a, s. 224-225) göre kadın ve erkeklerin etkileşim düzleminde kadın "*gizem"* imgesiyle bağdaştırılmaktadır. Erkekler kadınları gizemli ve mistik bir algı içinde görmek istemektedirler. Mevcut düşünce ve temayül cinsiyet algısında kadının *"masumiyet"*, *"saflık"* ve *"bekâret"* gibi kadınlıkla özdeşleştirilen imgelerde görülebilmektedir.

Cinsellik kavramının aşk ve modernlik bağlamlarında kurgulanması esere göre toplumsal yapının ve döneminin kendine özgü anlayış ve düşünsel niteliklerinin bir dışavurumudur. Eser Türk toplumunun aynı zamanda konuya ilişkin analizini, düşünsel mekanizmasını, kadın ve erkek karakterlerin yaşamsal tezahürleri üzerinden meseleyi tahlil eder. Ayrıca Doğu-Batı ikileminde oluşan kafa karışıklığının bir resmini çizerek Türkiye'nin modernleşme süreci ile birlikte arada kalmışlığının oluştuğuna işaret eder.

2.5.1.1.Bekâretin Sınıfsal Tezahürü

Kadının konumu toplumsal ilişkiler ve gelişmeler çerçevesinde çeşitli formlarda biçimlenmiştir. *Masumiyet Müzesi*'nde cinsiyet algısı, sınıfsal yapıya göre farklı bağlamlarda değerlendirilerek analiz edilirken bekâret konusu farklı sınıftan kadınlar üzerinden anlatılır. Sınıf kavramı 18. yüzyılın sonlarına doğru ilk olarak İngiltere'de, sonraki yüzyılda tüm Avrupa ülkelerinde ihtiva ettiği kavramsallığıyla ortaya çıkmıştır. Sosyoloji ve siyaset biliminin önemli anahtar kelimelerinden biri olan sınıf *"eşitsizlik"* nosyonunu baz alarak *"toplumların iktidar yapısı ve güç ilişkilerini"* açıklamada kullanılan bir olgu olarak ifade edilir (Başaran, 2017, s. 216-217). İktidar ve cinsiyet algısı arasındaki bağlama benzer şekilde kişilerin ait olduğu ekonomik, kültürel koşullar ve sınıfsal yapı aynı zamanda cinsiyete dönük algıyı da etkilemektedir.

Bekâret meselesini sınıfsal bir bakışla ele alan roman kahramanı Kemal, nişanlısı Sibel ile bu konuyu konuşur. Sibel Fransa'da okumuş Sorbonne'den mezun olmuştur. Sibel oldukça analitik düşünebilen, kültürlü ve zeki bir kızdır. Kemal'i bekâret konusunda sorgular. Kemal, Sibel ile nişanlandıktan sonra Füsun'a âşık olduğunu anlar ve bir çeşit melankoliye yakalanır. Sibel ona bunun geçici bir durum olduğunu ve onu iyileştirmek içinde elinden geleni yapacağını söyler. Ancak bekâret konusunda kendisine ve Füsun'a da eşit davranmasını istemektedir. *"Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir… Yok, geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin de saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse… O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın"* (Pamuk, 2008, s. 245-246). Kemal de bağlı bulunduğu sınıfın penceresinden meselelerin değerlendirilmelerini yeterli bulmaz. Eserde Kemal'in sorgulayıcı ve her bakış açısından meseleye yaklaşımı söz konusudur. Kemal cinselliğe bakışın sınıfsal olduğunu düşünmektedir.

Kemal; Sibel ile Füsun'u bu konuda farklı sınıfsal kategorilere ayrıştırmaktadır. Füsun, yoksul bir aile kızıdır ve eğitim düzeyi yüksek değildir. Liseden mezun olmuştur. Kemal Füsun ve Sibel ile olan birlikteliği farklı bağlamlarda ele almakta, yüksek sesle dile getiremediği düşüncelerini Sibel'e iç sesiyle şunu demek istemektedir. *"Bunun yükü seninle onun için aynı şey değil, sen zengin ve modernsin"* (Pamuk, 2008, s. 246). Kemal'in iç sesi Kemal'in kendisini utandırır. Nitekim Kemal aynı modernlik argümanını Füsun'a da karşı kullanmıştır. Füsun için *"cesur ve modern"* ifadesi yakıştırılırken Sibel için *"zengin ve modern"* sıfatı kullanılır. Dellaloğlu'na (2017, s. 104) göre bu noktada yazar *"modern*" kelimesini bilhassa *"alaycı ve küçümseyici"* bir manada kullanmıştır. Roman "*1970'leri anlatıyor olsa da ancak 2000'lerde yazılabilirdi"* diyen Dellaloğlu (2017, s. 104) romanın kurgusunda Kemal'in müzeyi Çukurcuma'da inşa etmesini de Orhan Pamuk'un *"yazarak sınıfını terk ettiği"* imgeleminden bakılması gerektiğini düşünür.

Eserde Kemal derin bir melankoliye girince Sibel'in onu kurtarma çabası da azami derecededir. Sibel Kemal'e *"Sana sahip çıkacağım"* der (Pamuk, 2008, s. 215). Nişanlısı Kemal'i kurtarmaya gönüllü olan Sibel, Kemal için *"bir anne-melek-sevgili"* olur. Ancak Sibel de Kemal'in içine düştüğü durumdan kurtaramaz. Esere göre Sibel, Kemal'i kurtarmaya çalışırken bir süre Kemal ile aynı evde kalarak toplumsal açıdan kabul görmeyen büyük bir hata yapar. Nişanlı bile olsalar aynı evde kalınması toplum içinde bir skandala sebep olmuştur. Evlenmeden önce aynı evde yaşamış olmaları Sibel'in toplum içinde küçümsenmesine ve aşağılanmasına neden olmuştur. Kemal de durumun farkındadır. *"Başını ne kadar dik tutarsa tutsun, arkadaşları ne kadar 'Avrupai' olursa olsun, evlenmezsek bunu bir aşk hikâyesi olarak değil, şerefi lekelenen bir kadının hikâyesi olarak anlatacaklarını iyi biliyordu. Tabi ki bunu konuşmuyorduk, ama geçen her gün Sibel'in aleyhine işliyordu*" (Pamuk, 2008, s. 230).

Eserin sınıfsal tezahürlerinden biri de mekânlar üzerinden gösterilir. Olayların Nişantaşı ve Çukurcuma muhitlerinde geçmesi iki farklı sınıfa ait insanların tavır ve düşünce şekilleri de farklı açılardan tasvir edilir. Dolayısıyla cinsiyete dönük algının sınıf ve sınıfın temsil ettiği mekân ile ilintili olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Aynı şekilde bekâret kavramı da bu algının içinde farklı bağlamlarda varlık gösterir. Kadının yoksulluğu ve geldiği şartlar, aldığı eğitim onun bağlı olduğu *"sınıfının görünürlüğü"* açısından Füsun'u dezavantajlı bir konumla özdeşleştirmiştir

(Gelir, 2019, s. 607). Mekân kullanımlarının tesadüfi seçilmediği, bilakis ülkenin içinde geçtiği *“değişim süreciyle paralel olduğu”* yazarın aynı zamanda kendi arada kalmışlığını ve bir Nişantaşılı olarak geldiği yerle/sınıfla kurduğu derin *“zihinsel mesafeyi”* ihtiva ettiği düşünülmektedir (Dellaloğlu, 2017, s. 103). Yine yazarın konuyla ilgili didik didik ettiği toplumsal analizleri önemli bir gösterge olarak görülür.

Kemal, *“iktidarın, gücün ve ayrıcalığın tadını almış bir karakter”* (Yazıcıoğlu, 2019, s. 184) olarak nitelenir. Eserin sonlarına doğru Füsun kocası Feridun’dan boşanır ve Kemal ile evlilik kararı alır. Füsun ile Kemal Avrupa’yı arabayla gezmeyi planlamaktadır. Yolda Füsun ertelenen hayalleri üzerinden Kemal’i suçlamaya başlar. Füsun’un gerçekten istediği şey film artisti olmaktır. Kemal istemeden buna da engel olmuştur.

Kemal’in içsel karmaşasını tamamlayamamış bir figür olarak eserde konumlanır. Romanın bir kesitinde Füsun ve Kemal, eski arkadaşları Ceyda ile sinemada karşılaşır, Ceyda’nın yanında çocukları vardır. Birlikte sinemaya giderler. Sinemada oldukça popülerleşen Papatya karakteri vardır. Füsun’un arkadaşı Papatya, yaptığı filmlerde ünlü olmuş ve şöhretini duyurmuştur. Oysaki Füsun’un oyunculuk hayali Kemal’in eliyle ertelenmiştir. Ceyda ise evlilik ve annelik rollerinden dolayı işini bırakmıştır. Papatya ise filmlerde oynamaya devam etmiş ve toplumsal kulvarlarda aykırı davranmamaya özen göstermiştir. Füsun aynı karede farklı kadınlık durumları karşısında Papatya’yı takdir ettiğini söyler. Füsun Papatya’yı ünlü bir sinema oyuncusu olarak görür ve *“onun gibi hayatta ısrar etmediğim için üzülüyorum”* (Pamuk, 2008, s. 505) diyerek kendini suçladığını Kemal’e belirtir. Füsun aynı zamanda bir imkânsızlığın resmi olarak romanda tasvir edilir. Kemal Füsun’un oyunculuk yapmasını sürekli olarak ertelemiştir. Füsun romanın sonunda bunu öfkeyle Kemal’in yüzüne vurur. Füsun’a göre Kemal ve Feridun, onun geleceğine engel olmuşlar ve Füsun’un kendi hayatını/hayallerini yaşamasına izin vermemişlerdir. Füsun hayatındaki erkeklerin kendilerini terk edeceği korkusuyla hayallerine ket vurdukları düşüncesindedir. “*Feridun ile sen benim filmlerde oynamama bile bile mâni oldunuz. (...) Ama siz, meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz beni”* (Pamuk, 2008, s. 537). Füsun bu duruma isyan eder. Kemal’in can alıcı ve yarasına tuz mahiyetindeki cevabı Füsun’a bir darbe gibidir. “*Sen de yanında güçlü bir erkek olmadan o yollara tek başına çıkmaktan hep korktun, Füsun…”* (Pamuk, 2008, s. 538).

Tartışma sahnesi ile eser erkeğin iktidarı ile kadının korkuları arasındaki dengeye temas eder. Romana göre asıl trajedi, kadının kendi olma isteğini anlamayan Kemal'e Füsun'un anlatma çabasıdır. Kemal hiçbir şey anlamamaktadır. Füsun'un yaşadığı eve gidip gelirken bıraktığı küpeyi bile Füsun takınca görememektedir.

Kemal hep kendi hayal âleminde yaşamakta, empatiden uzak, karşısındakinin ne düşündüğünü ne hissettiğini ne istediğini bilecek beceriye sahip olmayan bir figür olarak gösterilir. Esere göre Kemal'in sevgisi ne kadar masumane de olsa yıkıcı ve yok edicidir. Eserde problematize edilen esas mesele şöyledir: Tüm analiz ve sosyolojik çözümlemeler Kemal'in bazı şeyleri anlamasına yetmemektedir. "*Sen hiç anlamıyorsun (...) Senin yüzünden hayatımı yaşayamadım Kemal (...) Gerçekten artist olmak istiyordum ben"* (Pamuk, 2008, s. 537). Erkeklik ve sınıf tabanlı bir yaklaşımla ele alınan roman kadınlık/kendilik olarak ifade edilecek bir çerçevede sona gider. Füsun romanın sonunda ilk defa tüm gücüyle konuşmuştur. Füsun'un hayallerine hem Feridun hem de Kemal engel teşkil etmiştir. İkisi de Füsun'un birey olarak kendisi olabilme şansını yakalamasını istememişler hatta engel oluşturmuşlardır. Ancak Füsun da kendi kararlarını alacak ve uygulayacak bir özne bilincine sahip olmadığı eserde temas edilen bir husus olarak öne çıkarılır. Dolayısıyla esere göre erkeğin öznesel konumu ile kadının edilgin yapısı mutsuz bireylerin hikâyelerini oluşturmaktadır. Böylece romanda Füsun figürüyle temsil edilen kadınlık hayalleri ile erkeklik karşısında mağlup olmuş, yoksulluğun ve kadın olma konumunun simgesi olarak romanın sonunda genç bir yaşta ölmüştür.

2.5.1.2.Dile Düşme ve Kadının Geçmişi Meselesi

Masumiyet Müzesi romanında temas edilen diğer bir husus olarak kadının geçmişi ve dile düşme meselesidir. Feministler temel bir eleştiri odağı olarak kadınların düşük konumunu erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olmasına bağlar. Kadınların erkek egemen kurguda erkeklerce oluşturulan bir dile mahkûm edilmiş varlıklar olduklarını ve sessizlikle ilişkilendirildikleri üzerinde dururlar. Sibel Irzık ve Jale Parla (2004, s. 7-8). *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* adlı eserin *"Önsöz"* kısmında *"dile düşme"* kavramını mercek altına almaktadır. Erkeklerden ziyade "*dile düşme"* sözcüğü genellikle kadınlar için kullanılmaktadır. Kadınların toplumsal kulvarda dedikodu malzemesi olması insanlar arası ilişkilerde

saygınlığını zedeler ve ön yargılı bir bakışla algılanmasına sebep olur. İlişkilerde erkekten ziyade kadına yönelik algılar sosyal yaşamda dikkat çekmektedir. Kadınların en büyük korkularından biri dile düşmektir. Dile düşmek sadece kadının korkusu değil aynı zamanda etrafındaki uzaktan yakından tüm aile bireylerinin de korkusudur. Toplumsal ilişkilerdeki *"düşmek"* sözcüğünün oldukça manidar olduğu düşüncesini kadının dil içindeki etkileşimine bağlanır.

On sekiz yaşındayken güzellik yarışmasına katılan Füsun, güzelliğiyle çok fazla dikkat çeken orta alt bir sınıftan ailenin kızıdır. Güzellik yarışmasına katıldığı için uzaktan zengin akrabaları Füsun'un ailesine tavır alır. Füsun bir kere dile düşmüştür ve ancak evlilik kılıfıyla bu durumdan kendini kurtarabilir düşüncesi romanda yoğun olarak işlenir. Bilhassa Kemal'in ağabeyine göre Füsun'un hemen evlendirilmesi gerekmektedir. "*Kısa sürede doğru dürüst bir adamla evlilik yapmazsa önce dile düşer, sonra mutsuz olur"* (Pamuk, 2008, s. 159). Füsun'un güzelliği eserde yoğun olarak öne çıkarılır. Füsun kişiliği ile de çekici bir kadın olarak değerlendirildiği hâlde *"Allah vergisi"* güzelliğinin onu diğer kadınlardan ayırdığı söylenir. Eserde güzellik yarışmasına katılan Füsun'un adı sadece güzelliğiyle değil aynı zamanda girdiği yarışmayla da ilgili de çıkmıştır. Romana göre kadınların cinsiyet algılarına dair olumsuzlanma durumu kadınlara karşı daha fazladır. Kemal'in annesi Vecihe Hanım, kadının/Füsun'un dile düşmüşlüğünden rahatsızdır. Bilhassa Füsun'un annesi Nesibe'ye de oldukça kızgındır, onun kızını güzellik yarışması koymasını bir rezalet olarak değerlendirir. *"Allah'tan kazanamadı da rezil olmaktan kurtuldular. (...) Bu ülkede güzellik yarışmalarına katılanlar, nasıl kızlardır, nasıl kadınlardır herkes bilir. Sana nasıl davrandı?"* (Pamuk, 2008, s. 18). Kemal'e göre annesi Vecihe Hanım, onu bilhassa uyarmakta ve Füsun'un başka erkeklerle de birlikteliğini ima etmektedir.

Romanda sorunsallaştırılan bir izlek de evlilik öncesi *"kadının geçmişi"* meselesidir. Erkeklerin kadınlarla çifte standart bir düşünce tarzı geliştirdikleri *Masumiyet Müzesi'*ndeki Mehmet figürü üzerinden anlatılır. Mehmet evleneceği kadının bir geçmişinin olmamasını istemektedir. Kadının geçmişi meselesi Türkiye'deki erkeklerin fazlaca kafaya taktıkları bir mevzu olarak eserde gösterilmekte ve bu düşünce Nurcihan ile Mehmet üzerinden somutlanmaktadır. Sibel'in arkadaşı olan Nurcihan figürü, geçmişte kabul gören kadınlık rollerinden bağımsız hareket etmiş, Fransa'da okumuş ve çok fazla ilişkisi olmuş biri olarak betimlenir. Türkiye'ye evlenmek maksadı

ile gelmiştir. Sibel onu evlilik maksadıyla iki arkadaşıyla -Mehmet ve Zaim- ile tanıştırır. Ancak Nurcihan hangisini seçeceğine karar verememektedir. Kararsızlığının temelinde Zaim'in çok fazla rahat bir hayat anlayışına sahip olmasıdır, oysaki Mehmet oldukça muhafazakâr bir ailede yetişmiştir. Romana göre Zaim bir nevi modern anlayışı, Mehmet ise geleneği temsil etmektedir. Nurcihan uzun süre iki erkek arasında bocalar ve kararını Mehmet'ten yana verir.

Kemal'in yengesi Berrin, Nurcihan'ın alacağı evlilik kararına yönelik olarak şöyle der: *"Ama bunun için de tabii değer vereceği, kendi düzeyinde, Fransa'daki geçmişini, eski sevgililerini dert etmeyecek birisiyle tanışıp ona âşık olması gerekiyor"* (Pamuk, 2008, s. 127). Esere göre Türkiye'de kadının geçmişi meselesi, evlilikten sonra bile sorun olabilmektedir. Berrin figürü bilhassa Mehmet'in Nurcihan ile evliliğinin Nurcihan'ın geçmişine takılacağını iddia etmektedir. *"Evlenmeden önce fazla yakınlaştılar diye, yıllar sonra karılarını aşağılayan ne erkekler var bu ülkede"* (Pamuk, 2008, s. 128). Böylece evlilik öncesi ilişkiler, evliliğin devamındaki göstergeleri ve anlayışları mercek altına alırken aynı zamanda eser, cinselliğin ve bekâretin Türk toplumunda ne tür anlamlarının olduğunu da analiz eder.

Kadının geçmişi ile ilgili en etkili örnek eserde *"Belkıs'ın Hikâyesi"* adlı bölümde görülür. Bu bölümde birçok ilişki yaşamış bir kadın olan Belkıs'tan söz edilir. Belkıs, fakir bir ailenin kızı iken zengin bir ailenin oğluna gönlünü kaptırır. Evlilik öncesi yaşanılan ilişkiden dolayı zengin aile, yoksul bir kız olan Belkıs'ın oğullarını evliliğe ikna için birlikte olduğunu düşünmüş. Belkıs'ın bu durumu karşısında zengin aile, kıza para ödemiştir. Belkıs bu parayla Fransa'ya okumaya gider. Ancak üç yıl sonra Türkiye'ye geri dönerek aleni ilişkiler yaşamaya başlar. En çok da kadınların hışmına uğrayan Belkıs, bir trafik kazasında ölür. Belkıs'ın ölümünden sonra onunla ilgili konuşan Kemal, Sibel'e onunla ilgili öyküyü anlatır. Sibel ise bu kadar çok ilişkisi olan bir kadın olarak kimsenin onunla evlenmek istememesine şaşırmaktadır. *"Onca erkekten birinin bile onunla evlenmemesine şaşırıyorum. (...). Demek ki hiç kimse, koluna takıp evlenecek kadar da âşık olmamış bu kadına"* (Pamuk, 2008, s. 90). Sibel'in bu düşüncesi karşısında Kemal, Türkiye'deki erkeklerin kadını evlilik ve aşk açısından farklı kategorik anlamlara ayrıştırdığını; *"evlenmek farklı, âşık olmak farklı"* düşüncesinde olduklarını ifade eder. "*Aslında erkekler onun gibi kadınlara çok fena âşık olurlar. Ama evlenmek başka bir şey. Kaptaoğullarının oğlu Faris'le hiç yatmadan*

hemen evlenebilseydi, ailesinin yoksulluğu çabuk unutulurdu. Ya da Belkıs çok zengin bir aileden olsaydı, evlendiğinde bakire olmaması mesele edilmeden unutulurdu" (Pamuk, 2008, s. 90). Romana göre erkekler evlilik ve aşkı birbirinden ayıran bir anlayışa sahiptir. Türkiye kadının ya çok zengin olması gerekir ya da evlenmeyi düşündüğü adamla evlilik öncesi ilişkilerden uzak durması gerekir.

2.5.2. Hegemonik Erkeklik ve Tahakküm

Erkeklik, tarihsel açıdan güç ve iktidar kavramları üzerinden gelişmiştir. Özne-etken olarak beliren erkeklik ve edilgen- nesne olarak beliren kadınlık konumlarında cinsiyet temelli kategorik inşaların algıların göstergesi olarak kullanılan dilde karşılığı olduğu belirtilir. Buna göre *"cinsel anlamda sahip olmak"* semantik açıdan "*tahakküm"* kavramıyla ilişkilendirilir ve aynı zamanda *"erilliğin"* göstergesi olarak düşünülmektedir (Bourdieu, 2015, s. 33). *Masumiyet Müzesi* romanında *"Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler"* adlı bölümde cinsiyet algısı açısından *"sahip olmak"* deyimi ile eril tahakküm ve cinsellik arasında bir benzeşim kurulmaktadır. Türkçe kullanılan *"sahip olmak"* deyimi de yoğunlukla geçmektedir.

Eserin temellendiği nokta olarak evlilik öncesi ilişkilerin yaşanmasındaki hoşgörü özellikle evlilik kararının verilmiş olması ile toplumsal kabul görmektedir. İlişkinin *"ciddiyeti"* toplumsal tezahürde anlayış ile karşılanabilmektedir. Öte taraftan romana göre*"gelecekteki koca adaylarıyla evlenmeden önce yatan, üst sınıfa mensup, iyi eğitimli genç kadınlar"*ın durumu daha farklıdır. Onlar için bu şartlardaki birliktelikler erkeklere *"duydukları güvenden çok, töreye aldırış etmeyecek kadar modernleşmiş ve özgür olmakla"* açıklanır (Pamuk, 2008, s. 73).

Masumiyet Müzesi, 1970'li yılların Türkiye'sinde cinsiyete dayalı algıların çeşitli tezahürlerini belirtmektedir. Yine o dönemde gazetelerde çıkan kadınların resimlerinin gözlerinin üzerinde basılan siyah bantlardan; şarkıcılar, film artistleri, güzellik yarışmalarına katılan kadınlardan da bahsedilir. Eserde kadın algısının Türk filmlerindeki yansımalarına değinerek kadınların filmlerde -ya intihar ederek ya da kötü yola düşerek- cezalandırılması ile kültürel algı arasındaki paralellik üzerinden detaylı çözümlemeler yapılmaktadır.

Kemal, erkek egemen kültürün sahip olduğu olanaksızlığı bir ıstıraba ve melankoliye dönüştürür. Kemal'i karmaşaya ve melankoliye götüren şey, her şeyi

birden istemesidir. Ama aynı zamanda da ne istediğinden tam olarak emin olamamasıdır. Yine de istediği her şeye sahip olma arzusu Kemal'in bir dilemma hâlinde olmasına neden olur. Kemal'in konuyla ilgili kafasının netleşememesi bu arzuyla ilişkilendirilir. "*Bir yandan Füsun'a olan aşkımın şiddetini, çaresizliğimi kendimden saklamaya çalışıyor, yakında ona kavuşacağıma ilişkin saçma sapan ipuçları icat edip kendimi kandırıyor, diğer yandan da Sibel ile ileride kuracağım mutlu aile hayatının hayallerinden vazgeçemiyordum"* (Pamuk, 2008, s. 201). Kemal Füsun'a karşı yoğun bir aşk içindeyken Sibel'den de ayrılmak istemez. *"Öte yandan Sibel beni terk edip giderse, hayata devam edemeyeceğimi, aklımı kaçıracağımı hissediyordum. Aslında 'hemen evlenelim' demeliydim ona. Toplumumuzu ayakta tutan pek çok sağlam evlilik bu tür fırtınalı ve mutsuz aşkları unutmak için yapılmıştır"* (Pamuk, 2008, s. 214). Kemal toplumdaki evliliklerin görünmeyen yüzü ile ilgili çıkarımlar yapmaktadır. Aşk ya da mantık evliliği, Kemal figürünün bakış açısından incelenmektedir.

Romanda diğer bir hegemonik erkek tipi ise Kemal'in babası Mümtaz kırk yedi yaşında bir adamdır. Yirmi yaşındaki sekreteriyle yasak bir aşk yaşar. Sonra kadından işini bırakmasını ister. Hatta kadını bu konuda zorlar. Kadını bir apartman dairesine yerleştirir ve on iki yıl boyunca evlilik umuduyla kadını oyalar. Kadın, yıllar sonra Mümtaz'ı terk eder. Ancak Mümtaz kadına çok âşıktır hem de Vecihe Hanım ile evliliğini bitirmeye niyeti yoktur. Mümtaz'ın sevgilisi de Füsun da yaşamlarını kaybetmişlerdir. Bourdieu (2015, s. 34) eril tahakkümün *"mülkiyet"* ve *"sahip olmak"* edimleriyle kavrandığını söyler. Kemal ve Mümtaz figürleri hikâyeleri ve yaşam biçimlerinden dolayı baskıcı kişilikler olarak esere yansıtılmıştır.

Mümtaz ne Kemal'e bahsettiği genç sevgilisinin ne de evdeki eşi Vecihe Hanım'ın yani bu iki kadının kendine özsaygı ve değer yaratmasına imkân tanımamıştır. Hikâyenin sonunda Mümtaz'ın sevgilisi olan kadın kanserden ölür. Kadının ölümü Mümtaz'ı rahatlatmaktadır. Çünkü ona göre kadın artık başkasına ait değildir, ölmesi en uygunudur. Mümtaz sevgilisi olan kadının kendisini terk etmeyeceğine inanır. Kemal de asla terk edilemeyeceği düşlemi içindedir ve Füsun'un kendisini asla bırakmayacağı düşüncesini taşımaktadır (Pamuk, 2008, s. 113). Ancak Kemal babası Mümtaz'ın kendisiyle paylaştığı bu hikâyeden rahatsız olur. *"Onu hem anlıyor hem de ona öfke duyuyordum ve bana anlatmaya çalıştığı hikâyeyi düşünmeye çalıştıkça, tıpkı eski antropologların anlattığı 'tabuları düşünemeyen ilkeller' gibi kafam karışıyor, acı*

çekiyordum" (Pamuk, 2008, s. 106). Kemal eril bir figürü simgelemekle birlikte toplumsal cinsiyete dönük *"kafa karışıklığı"*nı sembolize eden bir figür olarak konumlanmaktadır. Mümtaz sevgilisi olan kadının kendisini terk etmeyeceğine inanırken Kemal de asla terk edilemeyeceği düşlemi içindedir ve Füsun'un kendisini asla bırakmayacağı düşüncesini taşımaktadır. Esere göre kuşaklar arası nasıl ki kadınlar kendilerini hep erkeğe adamış ve hizmet duygusundan vazgeçmemişse erkekler de bunu babadan oğula taşıyan bir kültürel kalıp içinde taşımaktadır. Kemal de tıpkı babası Mümtaz gibi bir kadının onu asla bırakamayacağı düşüncesini yoğun yaşamaktadır. *"Bu kadar yoğunlukla ve içtenlikle sevişirken, Füsun'un beni bırakamayacağı mantığını yürütüyordum. Bu aslında bir duyguydu, mantık değil"* (Pamuk, 2008, s. 113). Zaman ve tarihsel koşullar birçok şeyi değiştirmiştir. Kemal'in bu düşüncesi zaman içinde sarsıntılar geçirir. Kemal ile babasının sahip oldukları yaşamlar ve zamanlar farklıdır. Kemal yeni bir kültürel rüzgârın oluştuğu bir çağdadır ve aslında mesele pek de onun hesap ettiği gibi değildir.

2.5.3.Kamusal Alanda Ataerkil Sessizlik

Ataerkil sessizlik meselesine değinen bir eser de *Masumiyet Müzesi*'dir. Eser bilhassa kamusal alanda kadına yönelik muamelenin olumsuzluklarını sessizlikle geçiştirilmesine odaklanır. Ataerkil sessizlik, kadınlık ve erkeklik kavramlarının oluşturduğu olumsuzluklar karşısında ortak ve sessiz bir kabulleniştir. Kimse bilmedikten, duymadıktan ve konuşmadıktan sonra kadınların ne yaşadıklarının bir öneminin olmamasıdır. Ortak sessizlik, eril kültürün asıl dili olarak bilinmektedir (Spivak, 2020). *Masumiyet Müzesi*'nde Füsun figürü çok küçük yaşlardan itibaren çeşitli olumsuz muamelelere maruz kalmıştır. Füsun'un kadın olarak yaşadıkları romanda dramatik bir boyutla ele alınır.

> *"İstanbul'un sokakları, köprüleri, yokuşları, sinemaları, otobüsleri, kalabalık meydanları ve tenha köşeleri, hayalinde karanlık hayaletler gibi canlanan, ama hiçbirinden özel olarak nefret edemediği ("Belki hiçbiri beni gerçekten sarsamadığı için") (...)karanlık gölgeleriyle doluydu"* (Pamuk, 2008, s. 67).

Ataerkilliğin her mekânı sardığı, ancak asıl olarak konuyla ilgili sessizliğin çok daha fazla olduğu eserde anlatılır. Füsun ataerkil sessizliğe ve maruz kaldığı durumlara teslimiyetçi bir yaklaşım geliştirmiştir. Onun için şaşırtıcı olan şey, yaşanan bu kadar

tacizin hepsinden babasının habersiz olmasıdır. Bunun dışında aynı zamanda babasının bu yaşananları hiç fark etmemiş olmasıdır. Ancak Füsun'un geçmişte yaşadığı bir durum pek de vaziyetin öyle olmadığını gösterir. Füsun ergenlik yıllarında kendi yaş grubundan bir delikanlıdan bir aşk teklifi almıştır. Babası bunu fark eder ve durum herkes tarafından duyulur. Babası Tarık bu durumdan kaynaklı olarak ona tokat atmıştır. Dolayısıyla romanda asıl olarak tenkit edilen, ataerkil kültür içindeki yansımaların fark edilme yönlerine göre çeşitli biçimler kazandığıdır. Kate Millett (2018, s. 61) geleneksel açıdan bilinen ataerkillikte kadın üzerinde ailenin tüm erkek bireylerinin şiddet uygulama mekanizmasının olduğu ve bunun da erkek için *"mülkiyet hakkı"* olarak tanındığından bahseder. Eserde eril düşünme biçimi tüm yaşam alanlarını kapsamaktadır. Kadınlar her mekândan geçme hakkını bulamaz. Füsun da kız çocuğu olarak büyüyene kadar nasıl bir kadın olmanın, nerede oturup nereden geçmeyeceğinin ve *"kendisi gibi eli yüzü düzgün her İstanbullu kız gibi öğren"*diği belirtilir (Pamuk, 2008, s. 67). Füsun, toplum hayatı içinde sürekli olarak kadın olmanın zorluklarıyla savaşmıştır. Füsun için *"öteki erkekler"* onu sokakta az veya çok bir şekilde rahatsız eden kişilerdir. Hepsi de kendinde her türlü hakkı görmüşlerdir. Kamusal alanların hâkimi olan bu erkekler, kadının dışarıda yürüme özgürlüğünü dahi elinden almıştır.

Cinsiyet algısında kültürel temsiller ve kodlar, kadınlık ve erkeklik kavramlarının yerini de belirlemektedir. Özellikle de kamusal ve özel alan ayrımı, kadının ikincil bir konumla özdeşleştirilmesine neden olmuştur (Berktay, 2018, s. 59). Füsun yaşadıkları karşısında bir çeşit savunma mekanizması olarak *"şaşırmamak"* gibi bir davranış geliştirmiştir. Bourdieu (Bourdieu, 2015, s. 85) beden kavramının toplumsal anlamını ele alır ve eril düşüncedeki anlamını sorgular. Ona göre beden-güzellik bileşimindeki algının *"eril bir denetim altında olduğunun"* bir göstergesi olarak algılandığını belirtmektedir. Ayrıca beden algısıyla biçimlenen yaşam pratikleri ve *"toplumsal kimliğin dili"* mevcut algıyı biçimlendirdiğini, doğallaştırdığını ifade eder. Dolayısıyla romanda Füsun'un gözlemlerinden süzülen düşünceler eril düşünme biçiminin yoğun olarak benimsenmiş bir olgu olduğu için yaşam pratikleri içindeki devinimde bir şekilde alışılmakta ve normalize olarak kabul edilmektedir. Füsun'un İstanbul sokaklarında veya aile çevresinde güzelliğiyle öne çıkması ve ona yapılan muameleler doğallaştırıldığı için Füsun artık hayret etmemekte sadece görmezlikten gelerek veya sessizleşerek hayata karşı savunma biçimi geliştirmektedir. Söz konusu sessizlik,

cinsiyet algısında erkekler ve kadınların içselleştirdikleri ortak bir tavır olduğu için çıkar ilişkilerine göre şekillenir. Füsun'un güzelliği, yanında çalıştığı Şenay için kazanç kaynağıdır. Şenay, Füsun mağazada durdukça erkeklerin butikten daha fazla alışveriş yaptığını fark etmiştir. Şenay için daha fazla alışveriş yüksek bir kazanç demektir. Böylece Şenay da yanında çalıştırdığı genç kadını -Füsun'u- kullanmaktan imtina etmez.

Diğer bir sessizlik biçimi, roman içindeki hikâyelerden damıtılmaktadır. Kemal'in Füsun'a takıntılı aşkı yıllarını alır. Kemal tam yedi yıl on ay -23 Ekim 1976 ile 26 Ağustos 1984 arası- Çukurcuma'ya Füsun'u görmeye aile evine gider. Bu ziyaretlerden Füsun'un ailesi ve kocası rahatsız olmamakta hatta konuya karşı suskun kalmaktadırlar. Böyle bakıldığında işin içinde çıkarlar ve parasal/ekonomik kaygılar girmiştir ki Füsun'un durumu gerek aile efradınca gerekse kocası tarafından net olarak bilindiği, Kemal tarafından ifade edilmektedir. Öte taraftan Nesibe Hanım yani Füsun'un annesi de Kemal'i sürekli eve davet etmektedir. *"Yarın gene gelin gene otururuz"* (Pamuk, 2008, s. 319). Kemal suskunluğu kendinde anlamlandırır.

> "*Füsun, babasının kendisinin film yıldızı olmasına da karşı çıkmasından, önüne gizli-açık engeller koymasından korktuğu için, kocasının çekeceği 'sanat filmi' konusunu Tarık Bey'in duymayacağı bir şekilde konuşuyor, en azından öyle yapıyormuş gibi fısıldaşıyorduk. Bana kalırsa, Tarık Bey, ailesine gösterdiğim ilgiden ve akşamları benimle içmekten ve sohbetten hoşlandığı için duymazlıktan geliyordu. Çünkü 'sanat filmi' konusu ilk yıllarda Keskinlere haftada dört akşam niye geldiğimi, Nesibe Hala'nın da çok iyi bildiği asıl nedeni perdelemek için inandırıcı bir bahaneydi. İlk aylarda damat Feridun'un iyi niyetli ve sevimli yüzüne her bakışımda, onun hiçbir şeyden haberi olmadığını sanmama rağmen, daha sonra onun da her şeyden haberdar olduğunu, ama karısına güvendiğini, beni ciddiye bile almayıp arkamdan alay ettiğini ve tabii filminin çekilebilmesi için benim desteğime çok ihtiyacı olduğunu düşünmeye başlamıştım"* (Pamuk, 2008, s. 332-333).

Romanda ataerkil sessizlik sadece evde değil aynı zamanda yaşanılan mekânlarda sokakta/mahallede de görünümlere sahiptir. Füsun'un aile evine gidip gelirken mahallelinin de bu duruma itiraz etmediği Kemal'in gözünden kaçmaz.

> "*Zaten aşağıda sokakta, kapının önünde mahalleli gençler oturmuş sigara içiyor, sohbet ediyorlardı, tam o sırada çıkarsam hakkımda dedikodu ederlerdi. (Keskinlere gidip gelirken karşılaştığım mahalleli gençlerin büründüğü sessizlik beni yıllarca huzursuz etti, ama Feridun ile aramın iyi olduğunu gördükleri için onların da 'mahallenin namusu'*

diyecek hâlleri yoktu.) Feridun'un varlığı da yokluğu da huzursuzluğumu artırırdı" (Pamuk, 2008, s. 344).

Kemal erkek egemen kültürün ve içindeki yerleşikleşmiş algının ortak bir sessizlikte nasıl kabul gördüğünü ortaya koyar.

"En iyisi Feridun'un ilgisizliğini tabularla ve gelenekle açıklamaktı. Annesinin ve babasının önünde evli bir kadına değil asılmanın, yan bakmanın bile özellikle yoksullar ve taşralılar arasında ölüm nedeni olduğu bir ülkede, benim bir aile mutluluğu havası içerisinde televizyon seyrederken her akşam Füsun ile kırıştırmayı aklımdan bile geçirmeyeceğimi Feridun'un düşünmesini ben de aslında makul buluyordum. Duyduğum aşk ve oturduğumuz aile sofrası o kadar incelikle ve yasakla çevrilmişti ki, her şeyimden Füsun'a sırılsıklam âşık olduğum anlaşılsa bile, hepimiz böyle bir aşkın olamayacağını kesinlikle biliyormuş 'gibi yapmak'la yükümlüydük. Bu yükümlülüğümüzü asla bozmayacağımızdan da emindik. Bunu fark ettiğim zamanlarda Füsun'u hassas yasaklar ve törelere rağmen değil, onlar sayesinde bu kadar çok görebildiğimi anlardım" (Pamuk, 2008, s. 345).

Kemal, törelerin kendi içindeki çelişkilerine ve değişken algısına da dikkatleri çeker. Füsun'la iletişimde kalmasını *"yasaklar ve törelere rağmen değil, onlar sayesinde"* olmasının da paradoksal bir temas oluşturduğunu beyan eder. Romanın sorunsallaştırılan bu odak noktası aynı zamanda törelerin kendi iç hiyerarşisinde de çetrefilli bir mekanizması olduğunu göstermektedir. Bununla beraber Füsun'un evli olması aynı zaman da kocası Feridun açısından *"mülkiyet hakkı"* doğurduğu, dolayısıyla romanda sıklıkla kullanılan imge olan "*sahip olma"* ya da Füsun'un -deyim yerindeyse- *"sahibi olduğu"* için bu görüşmelerin gerçekleştiği vurgulanır.

2.5.4. Yerel Cinsiyet İnşası ve Temsili: Düşünsel Olarak Modern - Yapı Olarak Geleneksel

Masumiyet Müzesi eseri cinsiyet algısının inşasında geleneksel yaşam ve modern yaşamın tesirlerini öne çıkarır. Cinsellik konusunu bir aşk hikayesi üzerinden tartışmaya açan eser bireylerin konuya yaklaşımlarını çeşitli yönlerden irdeler. Mitchel Foucault'a (2020, s. 41) göre cinsellik, beden ve iktidar ilişkileri belli bir toplumsal ağın düzenekleri olarak iç içedir. Cinsellik bir tür iktidar mekanizması tarafından denetlenir ve toplum bu iktidar mekanizmasının kendisini oluşturmaktadır. Bunu da ayrıca sosyal yapının *"beden ve cinsellik üzerinde uyguladığı iktidar türü"* olarak tanımlamaktadır.

*Masumiyet Müzesi'*nde toplumsal cinsiyet, cinsellik, aşk, töreler çeşitli yönleriyle analiz edilirken cinsiyet algısı açısından kadınlar ve erkekler belli kültürel kurgularla sembolleştirilerek anlatılır. Romana göre erkekler *"ciddiye aldıkları"* ilişkileri kendi yaşam tarzlarına göre dizayn etmektedirler.

İdeal olanı arayan erkekler, kadınları bir şekilde kategorize etmektedirler. İdeal kadın tanımlanması ve nitelikleri, erkekler tarafından oluşturulmakta ve ifade edilmektedir (Sancar, 2020, s. 313). Romana göre erkekler, evlilik öncesi cinselliğin yaşanabileceğini mantıklı ve makul bulurken böyle bir kadınla da –evlilik öncesi birlikteliği olduğu kadınla- evlenmek istememektedirler. Erkekler böylece yaşamsal pratikte bunu kabul edilemez bulurlar. Eserde erkeklerin kendi cephelerinden meseleyi düşünsel ve yapısal olarak iki farklı noktadan yaklaşmaktadırlar. Füsun, Kemal'in evlilik kararını sorgularken tutunduğu tavır karşısında kavramsal açıdan arada kalmışlığını sorgular. İrdelenen toplumsal cinsiyet algısı eserde kadınlara yönelik çifte tutumun bir nevi eleştirisidir. Söz konusu tenkit romanın temas ettiği asıl iletidir. Sibel figürü Kemal ile konuyu şu şekilde açılımlamaktadır: *"Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir… Yok, geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin de saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse… O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın"* (Pamuk, 2008, s. 245-246). Sibel'in Kemal'i eşit muamele etmesi gerektiği uyarısı aynı zamanda gelenek ile modernliğin çatıştığı ana zemindir. Kemal içindeki eşitsiz duruştan hep rahatsızdır ve Sibel ile nişanı bozar. Füsun'un ve ona duyduğu aşkın peşinden gider (Aslanboğa, 2011, s. 1648). Sibel'in asıl anlamlandıramadığı sorun şu: Kemal Füsun'a âşık olduğu hâlde neden Sibel ile nişanlandı? *"Sonuç bu olacaksa niye yalıya taşındık, niye davetler verip herkesin önünde, bu ülkede, evlenmeden önce evli çiftler gibi yaşadık?"* (Pamuk, 2008, s. 246). Eserde *"bu ülke"* ifadesiyle o günün Türkiye'sindeki toplumsal cinsiyet algılarına genel bir yaklaşımı anlatır. Buna göre Sibel'in bir erkekle nişanlaması yetmezmiş gibi onunla aynı evde üç ay kadar yaşaması ve toplumdan da durumunu gizlememesi, Sibel'i müşkül bir durumda bırakmış ve Sibel'in toplumsal itibarını zedelemiştir. Başka türlü bir ifadeyle Sibel'in başkasıyla evlenme şansı elinden alınmıştır.

Roman, erkeklerin kadınlarla ilişkilerinde cinselliğin evlilik öncesinden yaşanıp yaşanmadığı ve ayrıca dile getirilip getirilmediği meselesine odaklanır. Eserde söz konusu meseleyle ilgili erkekler şüpheci, kadınlarsa endişeli olarak betimlenir. Nurcihan

ve Mehmet birbirine uygun bir çift olarak belirmesine karşın Nucihan'ın geçmişi, Mehmet'in korkularını ve tereddütlerini evlilik noktasında öne çıkarır. Mehmet, Avrupa'daki cinsel özgürlüğün Türk kadınları için geçerli olma düşüncesini mantıken kabul etmekle birlikte yapı olarak içine sindirememektedir. Mevcut durum Sibel tarafından ifade edilmektedir. Sibel'e göre bu durum Mehmet açısından iki yönlüdür. *"Bu onu hem çekiyor hem de korkutuyor"* (Pamuk, 2008, s. 135). Romana göre eğitimli olma veya Avrupa'da yaşamak bir anlam ifade etmemektedir. Her halükârda kadınlar ve erkekler kendi memleketlerinde yapısal olarak kendi gelenek ve göreneklerine dönmektedirler.

Eserde Türkiye'deki modernlik ve geleneksel kavramlarının toplumsal cinsiyet algısını etkilediği hatta bir çatışma oluşturmasının yanı sıra mevcut gerilimi elle tutulur bir alana taşıdığı gözlemlenir. Türkiye'nin modern veya geleneksel açıdan arada kalmışlığının bir resmi/tablosu olarak *Masumiyet Müzesi* cinsiyetler açısından tarafların kendi içlerinde yeniden meseleyi irdelemeleri ile değil, meseleyi her seferinde yeniden yaşamalarıyla bir döngüyü de beraberinde getirdikleri mesajını da vermektedir.

2.6. İSKENDER (2011)

İskender, ilk baskısı 2011 olan Elif Şafak'ın bir romanıdır. Elif Şafak, cinsiyet konusunu özellikle kadınların toplumsal rollerini romanlarında sıklıkla ele almış ve meseleye eleştirel bakmıştır. Şafak kendisini tanımlarken feminist olduğunu ve cinsiyet meselesini önemsediğini vurgular. Ayrıca toplumsal cinsiyetin bireyin yaşamla ilişkisinde mühim bir odak olarak değerlendirir ve yaşamdaki duruşta belirleyici bir tesirinin olduğunu ifade eder (Erciyes, 2006). Yazar bilhassa eserlerinde kadınların ataerkil kültürün taşıyıcısı olduğunu da düşünmektedir.

İskender romanı, Pembe'nin kızı Esma tarafından kaleme alınmıştır. Esma, annesi Pembe'nin hayatını ve onun tüm yaşadıklarını yazar. Töre ve namus cinayetlerinin nedenleri ve nasıl geliştikleri üzerine çerçevelenen roman, 1946'da Türkiye'nin güneydoğusunda yer alan bir köyde başlar. Hikâyenin ana kaynak noktası Naze ve Berzo adlı kişilerdir. Naze ve Berzo Türkiye'nin doğusunda yer alan Fırat Nehri'nin kenarındaki bir köyde yaşayan yoksul bir Kürt ailedir. Naze'nin sekiz kız çocuğu vardır. Naze erkek çocuk istemektedir. En büyük arzusu bir erkek evlat sahibi olmaktır. Son hamileliğinden ikiz kız çocuk doğurunca iyice ümidini kaybeder. Doğumdan sonra bir

daha konuşmayacağına yemin eder. İkizlerin adlarını Kürtçe "Bext" ve "Bese" bırakır. Yani "Kader" ve "Yeter" olarak koyar. Kocası Berzo ise kızların adını Pembe ve Cemile olarak bırakır. Naze kırk dokuz yaşında dokuzuncu çocuğuna hamile kalır ve doğum esnasında ölür; yine bir kızı olmuştur. Doğan kız çocuğu da Naze'nin arkasından hayata gözlerini yumar. Roman Naze'nin ikiz kızları olan Pembe ve Cemile'nin yaşamları ile Pembe'nin evlendiği kocası Âdem ve oğlu İskender'in hayatları etrafında gelişir.

Karakterlerin yaşam hikâyeleri şöyle özetlenebilir: Âdem on sekiz yaşındayken ağabeyi Halil'i ziyaret etmek için İstanbul'dan Güneydoğu'ya gelir. Burada ağabeyinin bir arkadaşının köyden muhtar bir arkadaşı vardır. Köyde yoksul bir aile kızı olan Cemile ile tanışır, ona âşık olur, onunla evlenmek ister. Ancak Cemile daha önce kaçırılmıştır. Âdem Cemile'nin bakire olmama ihtimaline karşılık Cemile yerine, Cemile'nin ikiz kız kardeşi Pembe ile evlenir. Pembe ise ikizinin âşık olduğu Âdem ile evlenmek istemez ancak ailesinin/babasının isteği üzerine bu evlilik gerçekleşir. Âdem ile Pembe önce İstanbul'da yaşarlar; maddi sorunlar ve Âdem'in kumar borcu yüzünden geçinemeyince Londra'ya göç ederler. Bu arada çiftin İskender, Esma ve Yunus adlarında üç çocukları olur. Âdem ile Pembe'nin mutsuz bir evliliği vardır. Âdem bu mutsuz evliliğe daha fazla dayanamaz ve evi terk ederek başka bir kadınla/ Roksana ile yaşamaya başlar. Pembe'nin ısrarlarına rağmen Âdem ondan boşanmaz. Kocası evi terk edince evin geçimini kendisi sağlamaya çalışan Pembe, Elias adlı biriyle tanışır ve belli bir süre kısıtlı bir şekilde onunla buluşmaya başlar. Bu buluşmalar zamanla duyulur, dedikoduya döner. Âdem'in ağabeyi Tarık, bu konuda İskender'i kışkırtır. Ailesinin şerefini ve namusunu korumaya çalışan İskender, amcasının anlattıklarını ve çıkan dedikoduları babası Âdem'e bildirir. Babasının bu işi halletmeyeceğini anlayan İskender annesinin işe gitmesini yasaklar; hatta daha da ileri giderek annesinin evden çıkmasına izin vermez. Bu sırada Pembe'nin ikizi Cemile, Türkiye'den Londra'ya Pembe'yi ziyarete gelmiştir. Cemile sokaktayken İskender onu annesi zanneder. Annesinin izni olmadan sokağa çıkmasına oldukça öfkelenir. Annesini korkutmak amacıyla elindeki bıçakla onu -sadece korkutmak için- yaralamayı düşünür. Ancak olaylar planladığı gibi gelişmez. İskender, annesi Pembe'nin ikizi/teyzesi Cemile'yi yanlışlıkla öldürür. Cemile ölünce Pembe yaşadığı utanç, duyduğu acı ve can korkusu ile kaçıp saklanır. Onun yaşadığını sadece Esma ve Yunus bilir. Bir yıl boyunca

ortalarda görünmez. Yunus'un takıldığı arkadaşlarının yanında saklanır. Türkiye'ye dönmek için paraya ihtiyaç duyar. Kız kardeşi Cemile Londra'ya geldiğinde yanında çok değerli bir elmas getirmiştir. Elmas satılır. Bu para Pembe'nin Türkiye'ye dönmesi için gereken masraflarını karşılar. Elmasın parasından Esma'nın ve Yunus'un okul paraları da ayrılır.

Pembe, Türkiye'de köyüne gider. İkiz kardeşi Cemile'nin köyde bıraktığı hayatını yaşamaya başlar. On iki yıl köyde kalır. Esma bu zaman zarfında annesiyle sürekli mektuplaşır. Türkiye'ye gelip annesini görmeyi düşünen Esma annesinin şap hastalığından öldüğünü öğrenir. Romanın sonunda Esma bu eseri annesi Pembe için yazdığını söyler. Annesinin ise Esma'dan tek isteği vardır: Esma'nın İskender'i yalnız bırakmaması ve onu affetmesidir.

İskender çok asi ve başına buyruk bir gençtir. Aynı zamanda bağımsız bir kişiliğe sahip ve yüksek oranda öfkeli birisidir. Teyzesi Cemile'yi öldürdükten sonra hapishanede geçirdiği süreci mektuplarında anlatır. Bu süreçte meditasyonlar yapar, ruhani dostu Zişan'la içsel öfkesini nasıl toparladığını anlatır. İskender on dört yıl hapiste kalır. Hapisten çıkınca Esma onu almaya gider. İskender Pembe'nin yaşadığını hapisten çıkmadan bir yıl önce kardeşi Yunus'tan öğrenmiştir. Affedilmek ister. Ancak Esma onu hapishaneden aldıktan sonra yolda annesi Pembe'nin öldüğünü söyler. Ayrıca Esma'nın ikiz kızları vardır. Esma İskender'e kızlarına dayılarının Alaska'da yaşadığını söylemiştir. İskender'in de Alaska ile ilgili biraz bilgi sahibi olması için bir broşür verir. İskender'in yeni yaşamı için Alaska'yı tercih etmeyi düşündüğü sahne ile roman biter. Eser ataerkil kültür taşıyıcılığını, töre cinayetlerini, aile içi şiddeti ve toplumsal cinsiyet algısında mekanları ve isimleri sorunsallaştırır.

2.6.1. Ataerkil Kültür Taşıyıcılığı: Annelik ve Erkekliğin İnşası

İskender eseri ataerkil kültür taşıyıcılığının kadınlar/anneler üzerinden kuşaktan kuşağa aktarıldığı, erkekliğin inşasının kadınlar tarafından oluşturulduğu tezine dayanır. Ataerkillik, feminist literatürde üzerinde geniş yer verilen bir kavramdır. Kate Millet'a (2018, s. 63) göre ataerkillik, evrensel bir kavram olmakla birlikte iktidara ve egemenliğe dayanmaktadır. Ataerkil sistemde erkek mutlak egemendir ve sistemin tüm parçaları erkeğe uyumlu olacak şekilde sürdürülmektedir. Dolayısıyla tüm kurumlar ve tarih erkeğin gücü üzerinden temellenmekte ve onun egemenliğinde hareket etmektedir.

Ataerkil kavramı aileyi baz alır ve aileyi önemser. Çünkü ataerkilliğin en büyük taşıyıcısı ve koruyucusu ailedir. "*Ataerkil düzende ailenin topluma en büyük katkısı, (çoğunlukla büyükleri örnek alarak) çocukların cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusundaki tutumlarda ataerkil ideolojiyi benimsemeleridir"* (Millett, 2018, s. 63). Böyle bir aile içine doğan çocuklar da belli bir zaman sonra yani toplumsallaşma süreciyle birlikte mevcut kültürü özümser ve ona uygun davranışlar sergilemeye başlar. Kandiyoti (2019, s. 187) ataerkil yapının anlaşılabilmesi açısından "*merkezi bir konumu olan erkek kimliklerinin"* araştırılması, konuyla ilgili *"sistemli çalışmalar*"ın yapılması gerekliliğini vurgular. Bu açıdan *İskender* romanı ataerkil yapının inşa biçiminin analizini öne çıkarır.

Pembe, İskender'i özenle büyütmüştür. Güçlü ve toplumda kabul gören erkeklik düşüncesi üzerinden onu eğitir. Londra'da yaşadıkları bir dönemde Âdem evi terk etmiştir. Boşanmayan ancak eve de gelmeyen Âdem'den sonra evin ve çocukların sorumlulukları Pembe'ye kalır. Pembe, Elias adında bir adamla tanışır. Söz konusu tanışıklık bir dedikoduya döner. Âdem'in ağabeyi Tarık, İskender'i kışkırtır ve namusuna sahip çıkması gerektiğini ona söyler. İskender de annesinin işe gitmesini yasaklar hatta sokağa bile çıkmasına izin vermez. Pembe'nin ikizi olan Cemile'yi sokakta görür, annesi sanır ve onu elindeki bıçakla korkutmak ister. Bıçak Cemile'nin kalbine denk gelir. Cemile ölür. İskender henüz on beş yaşındayken namus cinayetinin faili olarak tutuklanır. Londra'daki basının konusu olur. İskender cezaevindeyken çeşitli süreçlerden geçer ve mektuplar yazar. Mektuplarında ve anılarında, annesinin bir şekilde onu erkekliğe ve şiddete yöneltecek şekilde eğittiğinden bahseder.

Törelerden kaynaklı olarak işlenen bir namus cinayetini konu alan eserin asıl odağı namus cinayetini anlatmak değil, namus cinayetlerinin gelişiminde arka planda yer alan nedenlere inmektedir. Eserin asıl tezi şöyledir: Erkekleri büyüten kadınlar/anneler aynı zamanda özümsedikleri/içselleştirdikleri ataerkil kültürün de gelişimini sürdürmesine aracı olmuşlardır. Failin penceresinden vurgu yapılır. Faili ruhsal ve düşünsel açıdan besleyen kaynaklara – anneler, kadınlar, akrabalar, toplumsal baskı (dedikodu)- eğilen eser, kültürel kodların toplumsal cinsiyeti biçimlendirdiğine odaklanır.

Kültürün insanın toplumsallaşma sürecinde onu oluşturan maddi ve manevi birikimlerin tümünü kapsadığı düşünüldüğünde nesilden nesile aktarımı da söz

konusudur. Toplumsal cinsiyet algısı bireyin sosyalizasyon süreçlerinde meydana gelir (Bayhan, 2012, s. 146). Cinsiyet algısı da sürecin içinde şekillenir ve toplumsal olandan bağımsız olmamakla beraber toplumun anlam örüntüleriyle oluşabilmektedir. Aynı zamanda toplumdaki bireylerin kendini kucağında bulduğu, insan olarak seçimlerinden bağımsız bir varlık gösteren kültür, toplumsal cinsiyetin anlamının inşasında ve algılanmasında etkili bir etmendir.

Eser, meselenin ele alınışında birkaç kontekst (olaylar, bağlar, ilişkiler örgüsü) göstermektedir: Buna göre erkek evlat sahibi olma isteği, erkek çocuklarının yetiştirilme süreci, erkeklere verilen isimlerdeki çağrışımlar (güçlü, komutan, savaşçı…), babadan gelen soyadının erkeğe verilmesi, erkeklerle ilgili gelecek tasarımları, erkek şiddetinin tolere edilmesi, dedikodunun cinsiyetler üzerinde yoğun bir çevre baskısı oluşturması, kadının bilinç düzeyinde içselleştirilen/doğallaştırılan ataerkil kodlar olarak sıralanabilmektedir. İskender'in annesini öldürmesinin töresel zihniyet ve alt yapısının dışında aynı zamanda eril davranış ve düşünüş zemininde erkeğin de hem faili hem de kurbanı olduğu düşüncesi hâkimdir. Nitekim İskender ile ilgili farklı düşünce yapılarının oluşumu, gazetelere yansıması, Batı'nın medyasındaki anlamı işin arka planı olarak *"erkekliğin inşası"*nın kadınlar tarafından nasıl oluşturulduğuna dikkatleri çeker. Bourdieu (2015, s. 56) ataerkilliği *"sembolik güç"* olarak tanımlar. Söz konusu gücün oluşma ve gelişme biçimlerinin kadınlar cephesinde nasıl beslendiğine vurgu yaparak eril tahakkümün "*ona maruz kalanların katkısı olmaksızın hayata geçirileme"*yeceğini belirtir.

Beauvoir için kadınlık ve erkeklik kültürel bir inşadır ve çocukluktan itibaren benimsetilen bir düşünce ile şekillendirilmiştir. Beauvoir'e (2021b, s. 23) göre ailede erkek çocuğu değerli görülür ve değerli olduğu hem erkek çocuğun kendisine hem de kız çocuğa hissettirilir. Bu durum dolayısıyla kız ve erkek çocukların kendilerine yönelik algılarını biçimlendirmektedir. Erkek için söz konusu değer görme durumunu *"aşkınlık"* ve *"özgürlük"*le açıklar; kız çocuk için ise *"içkinlik"* ve "*düş"*le ilintiler. *İskender*'de Naze ile Berzo'dan başlayan hikâye kadının ataerkilliği erkeklerden daha çok içselleştirdikleri vurgusu üzerine kuruludur. Berzo'nun sekiz kız evladı vardır; tek derdi soyadını kendisinden sonra taşıyacak bir erkek evladı olmamasıdır. Ancak Naze kadar erkek çocuk istemekte inat etmez. Naze figürü kırsalda yaşayan bir kadını temsil eder. Kocası Berzo iyi ve sakin bir insan olarak tanıtılırken kadına karşı anlayışında

aşağılayıcı olduğu görülür. Naze'nin anayasanın ne olduğunu sorması üzerine *"Kanun tabii, cahil kadın" "Fazla da konuşma" "Kalk da bana çay getir hadi"* (Şafak, 2021, s. 61) diyerek onu azarlar ve aşağılar. Yine de Berzo bütün kızlarını okutma arzusundadır; kızlarının okumasını, bilgi sahibi olmasını isteyen iyi niyetli biridir. Eril kültürün geleneksel bir figürü olarak imgelenen Naze için önemli olan tek şey ise kızlarının koca bulmasıdır, anayasayı öğrenmelerinin bir önemi yoktur. Onun için evlenecek kızların bilgiye ihtiyacı yoktur. Eşleri kızlarına kötü davrandığında çocuklarıyla birlikte baba evinin kapısının açık olacağını söyleyen Berzo'nun aksine Naze böyle bir durumu asla kabul etmeyeceğini belirtir. Eserde bilhassa Naze karakteri ataerkilliğin taşıyıcı zincirinin ilk halkası olarak gösterilir.

Cinsiyetler arasındaki eşitsiz dengenin kadınlar tarafından beslendiğini vurgulayan eser aynı zamanda kadının kendi yarattığı ataerkil gücün kadını yok edişini de anlatır. Eserde ana kahraman İskender, Naze'nin hep isteyip de doğuramadığı erkek evlattır ve bu evlat daha on yedi yaşında genç bir anne olan Pembe'ye verilmiştir. Pembe, erkek çocuk doğurmanın korkusunu, endişesini duyumsar hatta lanetlendiğini düşünmeye başlar ve çocuğunun üzerine yıllarca titrer. İskender'i büyük bir emekle büyütür, onu diğer çocuklarından kayırır ve onun her sözüne boyun eğer.

> "*Daha on yedi yaşındaydı ve şimdiden memesinde bir oğul vardı. Annesinin göklerden bir yerlerde hasetle seyrettiğini düşünmeden edemedi. Sekiz doğum, dört düşük, bir ölü bebek ve içlerinden biri bile oğlan değildi… Benim şu delifişek kızımaysa daha şimdiden sağlıklı bir oğul verdin. Allah'ım? Naze'nin figanı Pembe'nin kulaklarında yankılandı, bir öfke topuna dönüşüp göğsüne yuvarlandı, midesine oturdu. Kaygılarını savuşturmaya çalıştıkça yenilerine yakalanıyordu. Evham topaç gibi dönerek kafasının içinde çemberler çiziyordu. Birden anladı ki rahmetli annesinin nazarından kaçabileceği bir yer yoktu. Bir kez zihnini takınca, artık o bakışı her yerde aramaya koyuldu. Süt yapsın diye havanda dövüp yediği cevizlerde, pencere camlarında süzülen yağmur damlalarında, her banyoda saçına sürdüğü badem yağında ve ocakta fokur fokur kaynayan yoğurt çorbasında Naze'yi görmeye başladı"* (Şafak, 2021, s. 103).

Erkek çocuk doğurmak özellikle kırsal yaşamdaki kadınlar için önemlidir. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Bunlardan biri kadınların eş, evlat veya birey olarak toplumda herhangi bir sosyal ve kültürel güvenceye sahip olmamasıdır. Dolayısıyla doğuracağı erkek çocuk onun yaşamsal garantisi ve gücü olarak algılanır. Sekiz kız çocuğu doğurup erkek çocuk doğurmanın özlemi ile ölen Naze, erkeklik inşasının oluşturan zincirin ilk halkası olarak gösterilir. Pembe ise ilk doğumda bir erkek çocuk sahibi olmuştur.

Annesinin uğruna öldüğü arzusunun Pembe'de gerçekleşmesi Pembe'yi büyük bir bunalıma sürükler. Pembe böylece sürekli annesi Naze'nin korkusunu üstünde hisseder. Pembe'nin üzerindeki anne tesiri ya da romandaki anlatımıyla *"Naze'nin hayaleti"* aslında annelerin kızlarına bıraktıkları ataerkil içsel normlar olarak yorumlanabilir.

Ataerkil sistemin yoğun olarak görüldüğü yerlerde erkek çocuk son derece önemlidir. Erkek için erkek çocuk yokluğu bir nevi *"baba"* olarak bile sayılamamasına neden olabileceği söylenmektedir. Sadece kız çocuğu olan, erkek çocuk doğuramamış kadın da eril gelenekte kabul görmemekte, öte taraftan kız çocuğu evlat veya kardeş olarak da önem arz etmeyebilmektedir (Reed, 2014, s. 157). Pembe erkek çocuğu doğurmakla endişe duyduğu kadar, aynı zamanda onu toplumsal açıdan güçlü birine de dönüştürme çabasındadır. İskender'i sürekli *"paşam, aslanım, mala min"* ifadeleriyle şımartmıştır. Erkek çocuk olduğu için ona toplumsallaşma sürecinde ciddi bir rol atfetmiştir. Erkek çocuklarına yönelik bu yüceltmelerin anneler/kadınlar tarafından patriarkanın hem taşıyıcısı hem de içselleştirilmesi neticesi eserin temel iletisidir. Ataerkil kültür taşıyıcılığı Pembe'nin sahip olduğu bir paradigmadır. Onun yaşam biçimiyle, düşünceleriyle ve duygularıyla paraleldir. O da annesi Naze gibi düşünür, akleder ve içselleştirdiği eril geleneği yaşam biçimine aktarır. Onun nazarında oğlu İskender cesur ve büyük bir adam olmalıdır. Annenin oğluna karşı tavrı, toplumsallaşma sürecinde cinsiyetlerin davranış kalıplarını belirlemektedir.

Anne ve erkek çocuk açısından aşılanan ve algılanan düşünceler, çeşitli olaylarla ortaya konulur. Romana göre Pembe'nin korumacı ve oğlunu destekleyen yönü İskender'in şiddete bulaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Eserde şiddet de öğrenilen bir olgu olarak gösterilir. Şiddeti öğrenmenin temelinde de ilk öğretmen olarak kabul gören anneler ile ilişkilendirilir. Esere göre kadınlar ataerkil düşüncenin taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Berktay da (2018, s. 59) kadınların kültürel açıdan algısının bu yönlü olduğunu söyler. *"Tarihsel olarak kadınlar, kültürün taşıyıcıları, koruyucuları ve aktarıcıları olarak görüldüler"* (Berktay, 2018, s. 59). Roman ataerkil kültür taşıyıcılığının anneden çocuğa aktarılması fikri üzerinden gelişir. Erkek çocukların çok küçük yaşlardan itibaren nasıl konumlandırıldığını anlatan temel birkaç olay bilhassa vurgulanır. Bunlardan ilk olay İskender'in sünnet törenidir.

Sünnet törenleri erkekliğe atılan önemli bir adım olarak algılanır ve anneler için *"erkeklik inşası"* önemli bir aşama olarak düşünülür (Barutçu, 2013, s. 46). Eserde

İskender sünnet olmaktan korktuğu için bir ağacın tepesine çıkmıştır. Annesi sünnet olması için onu ikna etmeye çalışır fakat başaramaz. Onu tatlı sözlerle kandırmayı başarır, onu ağacın tepesinden alır ve sünnet yapan kişiye teslim eder. İskender uzun süre bunun etkisinden kurtulamaz. İskender bu olayda annesinin ona ihanet ettiğini düşünmektedir. Pembe açısından ise durum farklıdır. İskender'in sünnet olmaktan kaçması Pembe'yi öfkelendirir, çünkü Pembe korkak bir erkek çocuk yetiştirmek istememektedir. İskender'i bundan dolayı cezalandırır ve ona sert bir tokat atar. Yedi yaşlarındaki İskender'e çok net bir ifadeyle şöyle söyler: "*Bana bak, sakın ola bir daha babanı atanı utandırmayasın"* (Şafak, 2021, s. 26). Yaklaşık yedi sekiz yıl sonra İskender annesini sokak ortasında herkesin gözü önünde öldürürken tam da Pembe'nin sözüne uygun bir yaşam anlayışını pratiğe dökmüştür. Ailesi için utanç kaynağı olarak gördüğü birini/annesini yok etmiştir.

Çocuklar ilk zamanlar birey olma yolunda kendilerini ailelerinden ayrı görmez. Ancak zamanla ailede kültürel kodlara bağlı olarak kız ve erkek çocuklara karşı muamele değişir. Ailede kız çocuğuna karşı başlangıçtaki ilgi devam ederken erkek çocuk daha az ilgi görmeye başlar. Beauvoir (2021b, s. 16-17) durumun erkek çocukları için ailelerin *"daha büyük tasarıları*"nın olduğu düşüncesinden kaynaklandığına yorar. Zaman içinde erkek çocukları yalnız ve bağımsız bir duruş sergilemeye başlar. Çocuk, erkek olduğu için etrafındaki tutumlara göre kendini değerli, önemli ve güçlü görür. Erkek çocuk erkekliğiyle gurur duymaya başlar.

Söz konusu aktarımın nasıl geliştiği çeşitli olaylarla failin gözünden dile getirilir. İskender'in cezaevinden gelen mektuplarında annesi Pembe'nin kendisine karşı davranış kalıpları anlatılır. İskender çocukluktan kalma anı parçalarını anlamlı bir bütün hâlinde nasıl kodladığını ve kendince nasıl bir öğreti hâline getirdiğini ifade eder. Bunlardan biri şöyledir: İskender küçük bir çocukken sokaktaki çocukları dövmüş, dövdüğü çocuklardan birinin neredeyse ölümüne sebebiyet verecek noktaya kadar getirmiştir. Dayaktan ağır yara alan çocuğun annesi Pembe'ye durumu bildirir ve İskender'in böyle ağır şiddet içeren davranışlarından şikâyetçi olur. Pembe böyle bir işe karışmadığına oğlu adına yemin eder. İskender ise şöyle der: *"Benim yaptığımı biliyordu, eminim. Oysa o yalnızca durup baktı bana. Gözlerinde bir gurur ışıltısı gördüm ya da bana öyle geldi"* (Şafak, 2021, s. 236). İskender yaptığı bu korkunç davranışın annesi tarafından savunulduğunu düşünür. Esere göre Pembe'nin İskender'i

erkek olarak yetiştirme isteği, oğlunun şiddete eğilim göstermesine de neden olmuştur. Beauvoir (2021b, s. 24) cinsiyetin kültürel inşasını ve aile/annenin bu durumu nasıl biçimlendirdiği geniş bir analizle betimlemektedir. Aile ve toplum sahip oldukları cinsiyet rolleri ve tutumları açısından çocukların algılarını çok erken yaşlardan itibaren ciddi biçimde etkilemektedir. Erkek çocuklar çok küçük yaşlardan itibaren özgürlüğe yelken açar ve bu onun en büyük talihidir. Zamanla kızları küçük görmeye başlar ve erkek olarak güçlü bir şekilde var olma savaşını verir. Kendiyle ilgilidir. O değerini zamanında içselleştirmiştir. Kız çocuklarında ise durum tersinedir. Nesneleşmeye başlar. Kendisiyle ilgili ilişkisini ilk zamanlarda halletmediği için karışıklık ve çelişki içindedir. Nitekim anneler de bu durumun tuzu biberi olarak kız çocuklarını *"kadınlık dünyasıyla bütünleştirme"* (Beauvoir, 2021b, s. 24) çabasındadır.

Erkekliğin inşasında, ataerkil kültürün taşıyıcılığını örnekleyen geleneksel anlatılardan da romanda bahsedilir. İskender beş yaşlarındadır. Annesi ona isim vermek için kendi köyünün yaşlı kadın bilgelerine danışmaya karar verir. *"Zaman ilerledi. Pembe oğlunu oyalamak için öyküler anlattı. Bunlardan biri hayatı boyunca kalacaktı çocuğun hafızasında"* (Şafak, 2021, s. 106). Yolda oğluyla birlikte yürürken Pembe İskender'e bir fıkra anlatır. Fıkra şöyledir: Nasrettin'in annesi pazara gider. Nasreddin'e kapıyı koruma görevi verir. Annesinin sözünden kesinlikle çıkmamasını tembihler. Annesi dışarıdayken Nasrettin'in amcası eve gelir. Amca akşam yemeğine misafir olduklarını ve hemen annesini çağırmasını Nasreddin'den ister. Ancak annesi oğlunu sıkı sıkı tembihlemiştir. Amcasının ve büyüklerinin sözünden çıkmaması gerektiğini belirtmiştir. Bunun üzerine küçük Nasrettin en sonunda kapıyı da sırtına alarak annesini çağırmaya gider. *"Nasrettin'in kafası karışmış. Annesi kapıyı kollamasını söylemiş ama şimdi de amcası git ananı çağır diyor. İkisine de itaatsizlik etmek istemeyen Nasrettin, kapıyı yerinden söküp sırtına bağlamış ve annesini bulmaya gitmiş"* (Şafak, 2021, s. 107). Ataerkilliğin inşası çocukluktan itibaren başlamakta ve anneler/kadınlar bu oluşumun sürdürücü ve aktarıcı olarak konumlamaktadırlar. Geleneksel anlatıların da bir nevi annenin sözlü ifadesinde sonraki nesle aktarıldığı bilhassa vurgulanır. Fıkradaki Nasrettin'in kendisine emanet verdiği *"kapı"* imgesi yani annesinin verdiği görev ve sorumluluğu nasıl sırtladığı sembolik olarak anlatılır. Dolayısıyla töre cinayetlerinin arka planındaki beslenme kaynaklarına eğilen eserde erkeklik bir fail, kadınlık ise bir

kurban olarak ele alınırken paradoksal bir örüntü resmedilir. Romana göre anne-oğul her ikisi de birbirini eril geleneğe göre yargılamıştır.

Erkeklerin aile içinde hem kendi hem de ailedeki kadınların namusundan kendilerinin sorumlu tuttukları söylenir. Aile fertlerinden namus konusunda herhangi birine dışarıdan gelen *"herhangi bir tehdit"* olduğunda erkeklerin *"gerekli tepkiyi verme yükümlüğü"* olduğu düşüncesine girmekteler ve bu açıdan erkekler toplumsal bir baskı hissetmektedirler. Yine "*aile üyelerinin, sosyal çevrenin, ataerkilliğin, hegemonik erkeksiliğ"*lik erkeklerin şiddet içerikli davranışlar göstermelerine neden olmaktadır (Uğurlu ve Akbaş, 2013, s. 87). Nitekim İskender'in anne katili olmasının arka plandaki tetikleyici unsuru olan amcası Tarık kurguda somut bir figür olarak verilmekte, etraftaki dedikoduların ve sosyal çevrenin konuyla ilgili yoğun baskısını ortaya koymaktadır. Pembe ile ilgili dedikoduların Tarık'a ulaşması da bağlamsal açıdan sosyo-kültürel düzeyin niteliğini de belirlemektedir. Erkeklik düşüncesi toplumsal kulvarda güç ile betimlenir ve söz konusu düşüncede zayıflığa yer verilmez. Romanda İskender'in amcası Tarık önemli bir figür olarak konumlanır. Yengesi Pembe ile ilgili çıkan dedikoduları önemser ve İskender'i annesi konusunda uyarır. Dolayısıyla eserde amcalar veya akrabaların da erkeklik kavramı üzerinde önemli bir parametre oluşturduğu düşüncesi öne çıkarılmaktadır.

Mitchell'e (2021, s. 155) göre kadınların annelik kavramıyla var oluşları, onların çocuklarıyla kurdukları sevgi bağlarıyla oluşur. Daha açılımlı bir ifadeyle annelik manevidir ve soyuttur. Kadınlar çocuklarıyla duygusal bir bağ kursa bile çocuklar resmi olarak ve ideolojik açıdan babaya aittir. Babanın kuralları ve düşünceleri üzerinden büyümek zorunda kalmaktadır. Çocukların aynı zamanda hem ekonomik açıdan hem hukuki açıdan babaya tabi olması anneliğin sadece manevi boyutunu ortaya koyar. Kadınlar çocuklarını ilk yıllarda sevgi ve şefkat ilişkisinde büyütürken belli bir süre sonra çocuklar diğer aile bireylerinin onay ve düşüncelerinin etkisinde gelişen bir dizi aşamaya geçerler (Mitchell, 2021, s. 164). İskender de yedi sekiz yaşlarına kadar annesinin onayına ihtiyaç duymakta ve sıcaklığına dayanmaktadır. Ancak İskender büyüdükçe onun zihinsel sürecini etkileyen farklı bir mekanizma olarak baba ve amcanın –Âdem ve Tarık- dışında arkadaşları ve toplumsal çevrenin varlığı artık onun üzerinde hüküm sürmektedir. Roman tam olarak bu gelişimsel mekanizmanın oluşturduğu algı örüntüsüne temas etmektedir.

Kuşaklar arası ataerkilliğin nasıl oluştuğu, hangi toplumsal koşulların neticesi bu kültürün oluşturucu ve taşıyıcısı olduğu üzerine resmedilen hikâyede erkekliğin güç ile tanımlanması/algılanması kadın üzerinde maddi ve manevi sömürüsünü artırdığı betimlenir. Pembe cinsiyet temelli algıları noktasında sadece İskender üzerinde değil Yunus üzerinde de etkili olmakta ve ataerkilliği aşılayan kişi olarak tasvir edilmektedir. Yunus'a nasihat ederken de *"Aman oğlum kızlara dikkat et. Onlar oğlanlar gibi basit değildir. Kukla gibi parmaklarında oynatırlar adamı alimallah"* (Şafak, 2021, s. 112). Pembe'nin nasihatlerinin muhtevası açısından kadınların uyanık ve oyunbaz olduğu, erkeklerin ise onlara kanacak kişiler olduğu şeklinde eril bir bilinç yapısına sahip olduğu bilhassa belirtilir.

Cinsiyetler arası hiyerarşinin ilk tohumları ailede atılır. Çocuklar cinsiyet rollerini gözlemler ve daha sonra deneyimler. Erkek çocuğu sürekli tolere edilirken kız çocuğuna bu yapılmaz. Erkek çocukların genellikle kız çocuklara tercih edildiğini söyleyen Beauvoir (2021b, s. 29) iletişimde bile kız ve erkek çocukların farklı muamele gördüklerini belirtir. Erkek çocuklarla daha ciddi ve takdir dolu ifadelerle iletişim kurulur. Ayrıca aileler erkek çocuklarına daha çok değer verdiklerini de hissettirirler. Bu döngüde erkek çocuk da kızları aşağı görmeye başlar. Erkek çocuk kendisini özgür ve mutlu tanımlamaya, dışarıda kendi kişiliğinin ifadesini bulmaya çalışırken kız çocukları ise yoğun bir değersizlik duygusu yaşar.

İskender eril bir düşünce üzerine büyüdüğü için tüm yaşam tarzını cinsiyetçi bir yapıda dizayn etmektedir. Lider tabiatlı, başına buyruk ve bağımsız bir kişilik olarak betimlenen İskender erkek egemen bir kafa yapısına sahiptir; bu düşünsel yönü birçok ayrımı zihinsel anlamda keskin çizgilerle yapmaktadır. Ailesine de sevgilisine de herhangi bir konuda açıklama yapmaz veya onlarla kolay kolay sohbet etmez. Emirleri ve tavırlı davranışları vardır. *"Okul okuldu, evse ev. Kate de bir şey bilmiyordu. Manita manitaydı, aileyse aile. Birbirine karışmaması gerekiyordu"* (Şafak, 2021, s. 49). Erkek olmak, erkekçe davranmak romanda sorunsallaştırılan temel unsurdur. Söz konusu düşünce şekli tüm karakterleri az veya çok etkilemiştir. Eserdeki asıl vurgu ana-oğul ilişkisinde annenin aşırı baskı uygulaması ve töreleri içselleştirdiği için oğlunu *"erkek"* olarak yetiştirme arzusunun oluşan sonuçlarıdır. Beauvoir (2021a, s. 91) *"Bu dünya her zaman erkeklere ait olmuştur"* der. Erkeğin imtiyaz sahibi bir güç, tahakküm istencinin altındaki nedenlerini sorgulayan Beauvoir (2021a, s. 67) erkek çocuklarının şiddetle

tanışmalarını çok küçük yaşlarda başladığını, toplumun da erkeğe atfettiği ve olumladığı niteliklerin erkekliği beslendiğinden bahseder.

Eserde erkekliğin inşasında diğer bir etmen olarak da ev içi emek ile ilişkili olduğu düşüncesi öne çıkarılır. Ev içi emek, cinsiyetler açısından sorumluluk ve uygulama açısından farklı anlamlar içermektedir. Erkekler için tasarlanan yaşam ile erkeklerin ev işlerinde/hizmetinde oynadığı rol paraleldir. Ev işleri basit, aynı döngüde ve süreklidir. Basit görülür ve kadına ait bir iş olarak düşünülür. Bundan dolayı erkekler ev işi yapmaz veya yapmayı da kendine yakıştırmaz. Diğer taraftan ev içi sorumluluk bazında kadınların *"görünmeyen emeği"* söz konusudur. Görünmeyen emek sorunsalı 1970'lere kadar uzanabilmektedir. Ev içi emeğin *"sevgi"*ye dayalı bir kaynakla beslenmesinin annelik ve kadınlıkla özdeşleştirildiğini; öğretmenlik, sekreterlik, hemşirelik gibi alanlarda da görünürlük kazandığı ve emeğin de bir çeşit cinsiyetlendirildiğini düşünen Aksu Bora (2021a, s. 104) *"21. yüzyılın kadınların yüzyılı olacağı"* söyleminin pratikte yansımalarının olmadığını ve "*ev kadınlığı"*nın emeğinin hâlâ da toplumsal açıdan eril mekanizmadan ortaya konduğunu ifade etmektedir.

*İskender'*de Pembe, İskender'e ev işi ve hizmet ile ilgili herhangi bir sorumluluk yüklemediği gibi onu el üstünde tutmaktadır. Romana göre erkekler ev içinde verilen emeğe katılım göstermekten imtina etmeye daha çocukluk çağından itibaren başlamaktadırlar. Eserin bir kesitinde Pembe oğluna bir isim vermek için köyün yaşlı kadınlarına gitmektedir. İsim verme esnasında köyün yaşlı bir kadını İskender'den bir bardak su ister. İskender ise yaşlı kadının bu isteğini yerine getirmek istemez. Yaşlı kadın hızlıca bir yargıya ulaşır. *"Hizmet etmeyi sevmiyor, değil mi? Yalnızca ona hizmet edilsin istiyor?"* (Şafak, 2021, s. 108). Erkek çocuklarının küçük yaşlarda ev içi emekten sorumlu tutulmadığını ve imtiyazlı bir erkeklik algısı ile büyütüldüğünü İskender figürü ile somutlar. Romanda ev içi emeğin de cinsiyetlendirildiği düşünülür. Bu düşünce şeması daha çok küçük yaşlarda annelerin erkek çocuklarına yönelik tavırlarıyla ilişkilendirilir. Ev işlerinin cinsiyet algısı açısından kadınlara ait olduğu düşüncesinde toplumsal bir kabul görmesi söz konusudur. Romana göre erkekler her hâlükârda ev işlerini kadın işi olarak görmekte ve ev işini kendilerine ait bir sorumluluk olarak düşünmemektedirler.

Erkekliğin inşasında çok çeşitli nedensellikler de eserde gösterilir. Maddi ve toplumsal gücü ifade eden mesleklerin erkek çocukları için tercih edilmesi, mesleklerin

de cinsiyetlendirilerek kategorik bir ayrıştırmaya tabi tutulması eserde eleştirilmektedir. Erkek çocuklarının yapacakları meslekler konusundaki düşünceler, Pembe figürünün meslekler ile cinsiyet algısı arasında bir bağlam oluşturmasıyla ortaya konur. Eşinden ayrılmış olan Elias aşçıdır. Erkeklerin yemek yapmak ve mutfakla bir ilişkilerinin olması durumunu Pembe'ye yabancı ve bilmediği bir alan olarak gelmektedir. *"Onun tanıdığı erkekler kendilerine bir bardak su bile almak için olsun girmezdi mutfağa. Biliyordu ki kendisi de oğullarını, özellikle İskender'i aynı şekilde yetiştiriyordu"* (Şafak, 2021, s. 155). Cinsiyet algısı açısından meslekler erkekler tarafında yapılıyorsa değerli ve anlamlı, kadınlar tarafından gerçekleştiriliyorsa *"basit ve değersiz"* olarak addedilmektedirler (Bourdieu, 2015, s. 80). Dolayısıyla meslekler bile cinsiyete göre değer görme durumlarıyla karşı karşıyadır.

Elias, babasının aşçılık mesleğini küçümsediği için oğluna yakıştıramadığını Pembe'ye anlatır *"Küçümsemişti bu mesleği. Yakıştıramamıştı oğluna"* (Şafak, 2021, s. 155). Tam bu noktada Pembe de "*Yunus aşçı olmak istese Âdem kabul eder miydi acaba?"* diye düşünür. Pembe'nin erkek çocukları arasında da İskender için farklı bir anlam içerisinde olduğu görülür. Pembe'nin oğlu İskender için hayat tasavvuru her şekilde diğer çocuklarınkinden farklıdır. Yunus ve İskender arasında da ayrım yapmakta ve İskender'i toplumsal norm ve düzende güçlü *"erkek"* olarak yetiştirmek arzusunu duymaktadır. Beauvoir (2021a, s. 66) erkek çocuklarına gösterilen muamele biçimiyle kız çocuklarına yönelik davranışların birbirinden farklılık arz ettiğini söyler. Bunun *"ekonomik ve toplumsal"* sebeplerinin olduğunu, sosyal süreçlerin erkek çocuğunu *"üstün"* olarak konumlandırılırken kız çocuklarına karşı edilgen ve pasif bir bağlam içinde yer aldığını ve cinsiyet algısının çocukluk çağıyla etkileşimini incelemeye esas alır.

Pembe oğlu İskender'e karşı sonsuz bir özgürlük alanı sağlarken kızı Esma'yı sürekli kontrol altında tutar. Esma'ya sürekli uyması gereken kuralları ve yasakları hatırlatır. Anne kız arasındaki iletişim kurallar ve yasakları içerdiği için mesafelidir. *"Oysa Pembe oğullarını aynı kısıtlamalarla yetiştirmiyordu. Hadi Yunus daha küçüktü diyelim, ama İskender'e karşı tutumu tamamen farklıydı. İskender'in her hareketini kollaması gerekmiyordu. İçinden geldiği gibi davranabilirdi. Alabildiğine serbestti"* (Şafak, 2021, s. 256). Pembe'nin en büyük korkusu, annesinin sahip olamadığı erkek çocuğuna kendisinin sahip olması ve onu koruyamayacağı/ hatta kaybedeceği

düşüncesidir. Böylece elinden geleni yapmak isterken İskender'i aşırı derecede şımartır ve onun *"erkek"* olarak toplumda varoluşunu sağlamaya çalışır.

Bilinci aile üyelerine hizmet etmek üzerine büyütülen kız çocukları evde annenin bir uzantısı olarak da algılanır ve çok küçük yaşlardan itibaren bilinç yapıları bu düşüncelerle beslenir (Kaya, 2019b, s. 100). Romanın diğer bir kesitinde Pembe'nin kızı Esma ile ilgilidir. Esma'nın küçük bir çocuk olarak tanıklık ettiği manzaralar onun cinsiyet algısını olumsuz etkilemiştir. Pembe Âdem'in eve para getirmemesinden dolayı ailesinin yoksullaştığını görür. Bir film yıldızının evinde temizlik yapar ve kadının çocuğuna bakar. Pembe çalışırken küçük kızı Esma'yı da yanında götürür. Kadının kocası Pembe'yi rahatsız etmeye başlar. Pembe oralı olmaz. Ancak adamın hakaretlerini duyar. Çalıştığı evdeki adamdan kaçarak sokaktaki erkeklerin kötü sözlerine maruz kalır. Ancak yanında torunu olan yaşlı bir adam ona *"Bacım"* diyerek yardım eder. Evine ulaştığında bu sefer de kocasından şiddet görür. Çünkü Âdem Pembe'den para istemektedir. Pembe parasını zaten alamamıştır. Bunun üzerine Âdem onu döver. Esma tüm bu olanlara tanıklık eden küçük bir kız çocuğu olarak çeşitli anlamlar geliştirir. *"Aynı akşam içinde annesine sürtük, kaltak, bacı ve azize dendiğine tanık olmuştu. O an, içinde bir şeyler koptu sanki – bedenini terk etmek istedi, keşke, ah keşke kız doğmamış olsaydı!"* (Şafak, 2021, s. 142). Esma'ya göre kadınlık beden algısından dolayı toplumsal kulvarda çoğul bir anlam taşımakta, bu da kadının üzerinde konuşulan bir çeşit nesne ve edilgen özelliğini çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Esma da çocuk yaşında "*kız çocuğu"* olarak doğmaktan dolayı kaygılar geliştirmektedir.

Ataerkilliğin diğer bir inşa biçimi olarak erkek çocuklarına yakıştırılan, uygun görülen mesleklerin cinsiyet algısını şekillendirdiğini, erkek çocuklarına sınırsız bir özgürlük verildiğini ve evdeki işleri yaptırmayarak erkek çocukların büyütüldüğü, ataerkil düşüncesinin hemen her yerde algısal kodlarlar biçimlendirildiği romanda anlatılır. Esere göre geçmişten geleceğe uzanan kültür aktarımının en önemli taşıyıcısı kadınlardır/annelerdir. *İskender* romanında ataerkil kültürün taşıyıcılığı Naze'den Pembe'ye geçmiştir. Romanın temel argümanı, eril geleneğin beslenme kaynağı olarak annenin düşünsel yapısının etkinliğidir. Ataerkil yapının kadınlar üzerinden kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve erkeklik inşasının da çocukluk çağına dair kodlardan geçtiği düşünceleri öne çıkarılır. Roman ataerkil terazide dengenin erkeğin tarafında ağır basmasında kadının önemli bir rolü olduğuna vurgu yapar. Romanın izleksel zemininde

ataerkil kültür, nesilden nesile aktarılır; kadınlar özellikle de anneler bunun sürdürücüsü ve kuşaktan kuşağa aktarıcısıdır; öyleyse kadınlar her halükârda işin öznesi, nesnesi ve neticesinde kurbanı olma durumundadır. Erkekler de aynı şekilde hem fail hem de kurban olma durumlarıyla karşı karşıyadırlar.

2.6.2.Anne- Kız İlişkisi ve Kız Çocuklarının Yetiştirilmesi

İskender romanı kız çocuklarının yetiştirilme süreçlerine eğilir. Romanda kız çocukları cinsiyet algısı noktasında iki farklı bakışa sahiptir: Birincisi kız çocuğu olarak doğdukları için kendilerinden nefret etmeleri, ikincisi toplumun kız çocuklarına dönük eğitsel normları. Sekiz kız çocuğuna sahip Naze kırsal kesimdeki kadını temsil eder. Naze kız çocuklarını yetiştirirken çok disiplinlidir, çocukların keyif ve hazdan uzak durmalarına salık verir. Kızlarının güldüğünde veya eğlendiğinde *"Orospu mu olacaksınız başımıza?"* (Şafak, 2021, s. 65) diyerek kız çocuklarını çok erken yaşta korkuttuğu görülür. Kızlar kuralların dışına çıktığında onları dayak ile ıslah etmeye çalışan Naze'nin düşüncesine göre önemli olan güzelliktir. Kızlarını döverken suratlarına dikkat eder. *"Ne zaman kızlar hadlerini aşacak olsalar onları oklavayla dövermiş Naze. Sırtlarına, kıçlarına, bacaklarına indirirmiş sopayı; yüzlerine asla vurmazmış – bir kızın güzelliği çeyiziymiş zira"* (Şafak, 2021, s. 66). Eril düşünce yapısındaki Naze de kadını sadece güzellik ve toplumsal norma uyma üzerinden değerlendirir, böylece Naze eserde erkek egemen düşüncenin önemli bir savunucusu ve sürdürücüsü olarak konumlanır. Adler, kız çocuklarının yetişme biçiminin toplumsallaşma sürecinde nasıl evrildiğini şöyle ifade etmektedir. *"Hiç kuşkusuz her çocuktan bir 'dahi' veya 'üstün yetenekli kişi yetiştireceğimizi iddia edecek değiliz. Ancak, her çocuğu yeteneksiz birine dönüştürebileceğimizi de kesinlikle biliyoruz*" (Adler, 2017, s. 14). Kız çocuklarının çok küçük yaşlardan itibaren gelişimleri engellenmiştir. Duygusal, düşüncel ve yaşamsal sakatlanmalara maruz kalan kız çocuklarına, yetiştirme biçimleriyle olumlu veya olumsuz nitelikler kazandırılabilir.

Naze kızlarını düşünüş biçimine göre eğitme çabasındadır. Kızlarının içsel alanlarını da düşüncelerine göre şekillendirir. Eserde anne-kız ilişkisinin çatışma noktası kadınların kendilerine dönük olumsuz bakışın bir neticesi olarak değerlendirilmektedir. Simone de Beauvoir anne ve kız arasındaki etkileşimi bir meydan savaşı olarak anlatır. Özellikle annenin kız çocuğunu kendisine benzetme çabasına vurgu yapar. Kadının

toplumsal konumunda nesneleşmesinde, annenin büyük oranda rol aldığını ifade eder. *"Bunların dışında anne için kızı, karşısında kendini egemen özne olarak olumlamaya can attığı nesnedir"* (Beauvoir, 2021b, s. 36). Kız çocuklarının en büyük sorunları anneleri ile olan çatışmalı hâlleridir. Bir şekilde kendi özgürlüklerini ellerinde tutmaya çalışırlar. Anne ve kız çocuğunun ilişkisi, ikisinin de aynı kaderi paylaşmasına karşı bir isyandır. Kadınlık rolü ve durumu her ikisini de yıpratmıştır. Kendi aralarındaki çatışmanın derinleşmesi rollerin keskinliğinden kaynaklıdır. Kızlar bilhassa anneleriyle olan *"bağlarını koparma"* ihtiyacı duymaktadırlar. Böylece annelerine karşı daha sert bir tutum geliştirirler (Beauvoir, 2021b, s. 39). Annelerin kızlarına karşı aktardıkları tutumlar kadının konumsal açıdan aşağıda kalmasına sebep olmaktadır. Kız çocuklarının beden algısına değinen esere göre Pembe'nin kızı Esma, bedeniyle barışık olmayan biridir. Yük olarak gördüğü bedeninden rahatsız olmaktadır. *"Nefret ediyordu kız doğmuş olmaktan. Ne olurdu Esma değil de İskender olarak gelseydi şu dünyaya"* (Şafak, 2021, s. 252). Erkek olmayı bedensel özgürlük ve toplumsal tahakküm olarak algılayan Esma kendinden hoşnut değildir. Kız çocuğu doğmuş olmanın öfkesini yaşar ve kadınlık kavramına karşı da oldukça tepkilidir. Pembe'nin evlatlarını cinsiyetlerine göre ayırması, kayırması ve iletişimi, Esma'nın öfke sebeplerindendir. Esma annesiyle sırf cinsiyetinden dolayı iletişim geliştiremediğini düşünür. Bir kız çocuğu olarak Esma için annesi ile ilişkisi görülmeyen bir perde ile örülüdür. *"Esma ile Pembe arasında ise camdan duvarlar vardı. Ana kız bedenle ilgili tek kelime paylaşmaz, böyle bir konu yokmuş gibi davranırlardı"* (Şafak, 2021, s. 54). Esere göre kız çocukları anneleriyle de çatışma hâlindedir ve annelerini daha çok yargılamaktadır. Annelerini yargılamaları, onlardan beklentilerinin fazla olmasıyla ilgilidir. Kızlar kendilerini anneleri karşısında hep alacaklı gibi görürler. Anne kız ilişkileri farklı yelpazeler açısından kategorize edilebilir: Birincisi tepkisel kızlar, ikincisi annelerine zamanla dönüşenler, üçüncüsü kararsızlar/ nötr olanlar. *İskender* romanında Esma tepkiselken Pembe annesi Naze'ye benzer. Cemile'nin nötr bir karakter kaldığı görülür. Irigaray'a (2006, s. 108-109) göre tepkisel kızlar, biriktirdikleri öfkeleri ile anneden kaçarlar. Onun yaşam tarzından ve kabullenmiş, teslimiyetçi ruh hâlinden şikâyetçidirler. Yıllar içinde yaş alan kızların kendi kızlarına annelerinin kendilerine davrandıkları gibi tavırlar sergilemeleri benzeşmenin gerçekleştiğini gösterir. Esere göre anne ve kız ilişkisinin olumsuzlukları kızın anne olma süreciyle farklı bir boyuta geçmektedir.

Genellikle kız çocukları anneler tarafından çok sıkı bir şekilde denetlenir ve sürekli olarak nasihatlerle zihinsel süreçleri yönlendirilir. Naze ile Pembe, Pembe ile Esma, Kate ile annesi anne kız ilişkisi açısından öne çıkar. Pembe hep istediği ama doğuramadığı erkek çocuk doğurduğu için annesi Naze'nin lanetini yaşadığını düşünmekte, annesine karşı korku hissetmektedir. O da annesi Naze gibi erkek egemen bir kültürü özümsemiştir. Esma ise Pembe'ye karşı tepkiseldir. Annesinin çocukları arasında ayrım yaptığını düşünmektedir. Özellikle oğlu İskender'i kayırdığı için Pembe'den rahatsız olmakta ve onunla anne-kız ilişkisi açısından iletişim kuramadığını düşünür. Kız çocuklarının farklılıkları onların annelerinin yaklaşımlarındaki kodlamalarla ilgilidir. Annelerin hayat karşısında ve sosyal alanda takındığı tutum kızlarında yansımalarını bulmaktadır. Şafak'a (2005, s. XV) göre annelerin *"idareci"* tutumu bir şekilde kendinden sonraki kuşak kızlarına miras olarak kalmaktadır. Kadınlık, kız çocuklarının yaşam ve davranış biçimlerine yansıyarak kuşaktan kuşağa kalıplar hâlinde uzanabilmektedir. Murathan Mungan'ın *Yüksek Topuklar* romanındaki Tuğde karakteri konuyla ilgili önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu durum bilhassa kız çocuklarının sevilme ve kabul görme tecrübelerinin çok erken yaşlarda başladığı için *"çocukluktan itibaren öğrenilen kadınlık"* olarak değerlendirilmiştir (Eşitti, 2016, s. 361). Kız çocuklarının erken yaşlarda cinsiyetin anlamına dönük kültürel algılarını çok yoğun bir biçimde içselleştirmeleri söz konusudur.

İskender'de kız ve erkek çocuklarına davranış şekillerinin çocuklarda yarattığı psikolojik etkiler, anne-kız ilişkisinde cinsiyet rol ve görevlerinin aktarımında kadınların bunu nasıl içselleştirdikleri eleştirisi vurgulanır. Kızlarıyla iletişimine yansıyan çeşitli annelikler ortaya konulur. Naze figürü geleneksel bir düşünüş tarzına sahipken Pembe ondan çekinmektedir. Esma ise annesi Pembe ile ilişkileri sorgulayan biri olarak romana yansır.

2.6.3.Toplumsal Cinsiyet Algısında Ötekileştirilmiş Bir Figür: Roksana

Romanda ötekileştirilmiş bir kadın figürü olarak Roksana öne çıkmaktadır. Roksana annesi yatalak olduğu için onun bakımını üstlenir. Aynı zamanda aile içi şiddete maruz kalır ve daha on beş yaşındayken evden kaçar. Uzun süre zengin erkeklerin yanında yaşamını devam ettiren bir *"öteki kadın"* olarak romanda yerini tutar. Roksana ilk başlarda Sofya'ya gider. Orada bir felsefecinin yanında çalışır.

Felsefe yazarının yanında kalır. Adam çok fazla kitap okuyan biridir ancak kadınlara karşı önyargılıdır. Ona göre *"Ezelden beri kadınlar bedenlerini kullanarak erkekleri kandırır"* (Şafak, 2021, s. 93). Romandaki felsefeci, kadınların bekâretlerini, hamileliklerini ve hatta doğurdukları çocukları erkeklere karşı bir silah olarak kullandıkları üzerine çeşitli tezlere sahiptir. O, kadınların tuzaklarla örülü bir ağa sahip olduklarını iddia eder. Romana göre ataerkillik ön yargılara sahip ve kadını ötekileştiren bir yapıya sahiptir. Aslında kültürel bir kod olarak bilgiden öte ve bilgiden bağımsız olarak işlenmiş ve benimsenmiştir.

Felsefe alanında çeşitli bakış açılarıyla dile getirilen *"öteki"* kavramı Descartes için öne çıkarılmış bir kavram olsa bile Sartre, Levinas gibi düşünürlerce de çeşitli tanımları söz konusudur (Cevizci, 2005, s. 1296). Öteki toplumun dışında kalan, toplumsal kabulle uyuşmayan bir kavramdır. Cinsiyet algısında öteki mevcut kabullerin dışında kalan ve toplumsal açıdan onaylanmayan dışarlıklı kişilere denilmektedir. Roksana, yoksul ve yoksun bir kadın olarak eserde simgelenir. Yanında yaşadığı erkekler güçlü ve zengindir. Esere göre ötekileştirilen kadınlar böylece muhtaçlığın kollarında kıvranır ve Roksana gibi bir şekilde erkeklerin gölgesinde hayatta kalmaya çalışır. Felsefeciden sonra bir İngiliz'le yaşayan Roksana için durum daha da kötü olur. Felsefeci, kadınlardaki melankoliden hoşlanmazken Roksana'nın en son birlikte yaşadığı zengin iş insanı da kadınların zekâlarından rahatsız olmaktadır.

Roksana, erkeklerin himayesinde hayatını sürdüren bir kadın olarak romanda konumlandırılır. Bir süre zengin bir Avusturalyalıyla Abu Dabi'de bir otelde yaşamaya başlar. *"Sürdürdüğü hayat öyle ayrıcalıklı ve hissettiği yabancılaşma öyle derindi ki yatağa her yattığında ertesi sabah bambaşka bir gerçekliğe uyanmaktan korkuyordu – bir başkasının rüyasında uyanır gibi"* (Şafak, 2021, s. 393). Toplumsal cinsiyet algısında Feminist düşünürlerce eleştirilen bir kavram olarak kadınlar beden, erkeklerinse zekâ ve akılla özdeşleştirilmeleridir. Esere göre erkekler kadının zekâsının değil güzelliğinin öne çıkmasını ister. Roksana zeki bir kadındır. Katıldığı bir yemekte bir Alman'dan iltifat alır. Yanındaki kadın için yapılan övgü dolu cümleler Roksana'nın birlikte kaldığı adamı son derece rahatsız eder. Adam için bir kadın zekâsı ile değil bedeni ile önde olmalıdır. Roksana'nın sevgilisi Avusturalyalı adam bu sahneden sonra Roksana'yla alay ederek onu yanından kovar. "*Eminim bir yolunu bulursun tatlım. Bu vücutta bu zekâymış madem!"* (Şafak, 2021, s. 395). Romanda kadının zekâ ile

tanımlanması ve kültürel bir kimlik yapısının başka bir erkek tarafından öne çıkarılması önemlidir. Yazarın roman içine sıkıştırdığı bu kesit/sahne kadının beyin ve beden arasındaki karmaşasının da var olduğunu göstermek istemekle beraber erkeklerin bundan rahatsızlıklarının da kadın üzerinden ağır bir baskı oluşturduğu düşüncesine dayanır.

Beden kavramı sadece biyolojik değil sosyal bir olgu olarak da değerlendirilmektedir. Beden doğanın bir parçası olmasının dışında aynı zamanda toplumsal bir *"ürün"* olarak düşünülmektedir. Biyolojik kıstasların aynı zamanda bir çeşit ayrımcılık oluşturduğu da göz önüne alınmakta özellikle cinsiyetler arasında eşitsizliği görünür kılmaktadır. Böylece beden algısı üzerinden cinsiyetler arasında bir *"ötekilik"* ihtiva eden bir tecrit ortaya çıkmaktadır (Yumul, 2018, s. 90-91). Romanın diğer problematize ettiği bir mesele de cinsiyetlere göre farklı algıların olmasıdır. Tarık romanda Âdem'in büyük ağabeyidir ve İngiltere'de göçmen bir işçidir. Önce Almanya'ya sonra İngiltere'ye yerleşmiştir. Meral de Tarık'ın karısıdır. İngiltere'de market işleten Tarık ile ev hanımı olan Meral arasındaki diyalog, beden algısı ve güzellik meselesiyle ilgilidir. Âdem'in evi terk edip başka bir kadınla yaşamasını Tarık, Pembe'nin suçu olarak değerlendirir. Ona göre Pembe *"kocayı evde tutmayı başaramamış"* bir kadındır. "*Kadın kadınlığını bilmezse erkek başka yerlere bakar"* (Şafak, 2021, s. 221). Ayrıca Âdem'i, Pembe gibi güzel ve alımlı bir kadınla evlendiği için de suçlar. Tarık için *"Çekici kadın tekinsiz kadın demektir" ve Tarık'a göre "bekârken böyleleri ile gönül eğlendirmemin zararı"* (Şafak, 2021, s. 222) yoktur düşüncesindedir. Tarık eril kültürün bir figürü olarak romanda konumlandırılmıştır. Tarık dile getirdiği düşünce tarzıyla ve davranışlarıyla/yaptıklarıyla bu düşüncenin somut örneklerini sergilemiştir. Romanda diğer bir sorunsallaştırılan kavram ön yargıdır. Paker'e (2018, s. 43) göre ön yargı, bireysel ve toplumsal açıdan çeşitli görünümleri ekseriyetle *"olumsuz tutumlar"* olarak nitelenir. Ön yargılar bilişsel düzeyde geliştiği gibi duygulanım açısından benzeşimlerle ortaya çıkabilmekte, ön yargılara aynı zamanda ayrımcılık da eşlik edebilmektedir. Ayrıca ön yargı cinsiyet hususunda da şekillenebilmektedir. Ön yargı birçok iletişim sınırlılığı doğurduğu gibi cinsiyet ilişkilerinin şekillenmesinde de etkisi olan bir kavramdır.

Diğer bir ötekileştirme türü de yabancı kadınlara yönelik olduğu vurgusudur. Romanın bir sahnesi söz konusu eleştirilen durumu yansıtmaktadır. Buna göre İskender,

amcası Tarık'tan bir arkadaşı için para istediğini belirtir. Tarık, İskender ile ilişkilerinde onu destekler bir vaziyet alır.

> *"Bir gölge geçti İskender'in yüzünden ama konuşurken serinkanlıydı. 'Kız arkadaşı hamile kalmış anlaşılan. Para doktora lazım.' Tarık suratını buruşturdu. 'Peki, kız İngiliz miymiş?' 'Tabii, tabii' dedi İskender. Tarık derin bir soluk aldı. Kızın mahalleden ya da göçmen cemaatinden olmaması iyiydi. İşe aileler karışmayacak demekti: Babalar veya ağabeyler kapılara dayanmayacaktı intikam için. Ayağa kalktı ve dükkânın arka tarafındaki kasaya yöneldi. Geri geldiğinde elinde bir tomar para vardı"* (Şafak, 2021, s. 294).

Ön yargıların cinsiyet ilişkilerinde kadınlara dair yoğun ve olumsuz bir hâl aldığını, eril gelenekten beslenmiş bir erkeğin okumak ve ilgili alanlarda bilgi sahibi olmasının cinsiyet kodlarıyla ilgili ön yargılarını değiştirmesinin olanaksızlığını ele alan romana göre söz konusu olanaksızlık, bilgi ve cinsiyet kodlaması arasında paradoksal bir bağlam oluşturmaktadır. Kadının yoksul ve aşağı konumu, onun nesneleşmesinde ve ötekileştirilmesinde en büyük iki unsurdur.

2.6.4. Bekâret, Namus ve Şeref Kavramları

İskender romanı namus ve şeref konusuna da değinerek söz konusu kavramları eril düşünce mekanizması içinde sorunsallaştırır. Eril tahakküm ve eril düşünce biçimi toplumların ortak var ettiği bir düşünce tarzı olarak doğallaştırılmış ve kabul görmüştür. Bourdieu (2015, s. 68) eril düşünce mekanizmasının bir şekilde "*biyolojik doğaya kazınarak habitus'a yani bedenselleşmiş toplumsal yasaya dönüş"*tüğünden bahseder. Böylece ataerkil düşünce sistemi kadın ve erkek için ayrı anlamlar ihtiva eden bir ortam yaratır. Bu ortamda erkekler *"soylu"* olarak addedilerek *"şeref"* kavramının da onlara atfedilmiş olduğunu söyler.

Erkeklerin hem kendi hem de kadının *"namusu"*nu koruması gerektiği düşüncesi, ataerkil gücün erkek üzerindeki bir sorumluluğu olarak düşünülür. Dolayısıyla eril düşünce mekanizması kadın için olduğu kadar erkek için de çeşitli rol ve görevler dağıtmaktadır. Kırsal kesimde yaşayan bir kadın olarak Naze, dünyanın kötülüklerinden kızlarını korumak isteyen bir figür olarak konumlanır. Naze için erkek kadından üstündür.

> *"'Kadın kısmı incecik, ak patiskadan yapılmıştır' diye devam etmiş Naze. Erkeğin kumaşıysa kalın ve koyu renkliymiş. Yaradan böyle yaratmış: Birini diğerine üstün kılmış. Niye böyle yaptığına fanilerin aklı ermezmiş; o yüzden soru sormamak en iyisiymiş.*

> *Beyazın üstünde en ufak bir kir bile gözden kaçmazken siyah zemin leke göstermezmiş. Aynı şekilde, alnına leke sürülen kadınlar hemen fark edilir, tıpkı kabuğun danelerden sıyırıldığı gibi ayrılırmış diğerlerinden. Yani bir bakire kendini bir erkeğe verdiğinde – sevdiği de olsa- her şeyini kaybedermiş ama erkeğe hiçbir şeycik olmaz"* (Şafak, 2021, s. 66).

Kadının erkekten aşağı olduğu, erkeğin de kadından üstün olduğunu kanıksayan Naze, bu düşünceyi kızlarına da benimsetir. Naze ataerkil düşünceyi içselleştiren sembolik bir figür olarak eserde gösterilir. Kızlarının namuslu birer kadın olmaları için nasihatlerde bulunur. *"'Namus kadının zırhıdır' demiş. 'Zırhınızı kaybederseniz bakır akçe kadar kıymetiniz kalmaz, unutmayın. Zalimdir bu dünya. Gözünüzün yaşına bakmaz'"* (Şafak, 2021, s. 66). Kadına atfedilen tüm düşünceler Naze'nin bilinç dünyasının birer kodu olarak işlenmiş ve Naze kızlarına aynısını aktarmıştır. Naze'nin kocası Berzo da kız çocukları konusunda kesin bir tavra sahiptir. Kız çocuklarının ailenin *"namus"* ve *"şeref"*ini simgelediğini düşünmektedir. *"Kızlarımdan biri şanımıza leke getireceğine Fırat'ta cesedi yüzsün, yeğlerim"* (Şafak, 2021, s. 270). Babanın/ataerkinin otorite olduğu ailelerde kadınların hiçbir söz hakkı yoktur düşüncesi eserde odaklanılan esas etmendir. Kadın ise bedeni üzerinden algılanır ve *"leke"* kavramı da onun *"cinselliği*"ne bir vurgu olarak değerlendirilir. Esere göre şeref ve namus kavramlarıyla ekonomik ilişki arasında anlamlı bir bağ vardır. Zengin veya yoksul olmak şeref, haysiyet ve namus konularına bakışı etkiler düşüncesi öne çıkar. *"İnsanın imkânları ne kadar kısıtlıysa, şerefinin bedeli o kadar yüksekti"* (Şafak, 2021, s. 222). Namus algısının yoksul bölgelerde daha yoğunluklu öne çıktığı, yine yoksul bölgelerde bu kavramların ciddi krizler oluşturduğu anlatılır. Ayrıca yoksullukla ataerkil düşünce yapısı arasında orantı kurulur. Söz konusu kavramlar ile insanların sahip olduğu maddi ve manevi olanaklar ilişkili olduğu düşüncesi öne çıkarılır.

Cemile ve Hediye figürleri üzerinden namus konusuna değinilir. Pembe'nin ikiz kız kardeşi Cemile'nin öyküsü romanda belirgindir. Cemile ablası Kamile'nin düğün arifesinde aileler arasında çıkan anlaşmazlık üzerine üç günlüğüne kaçırılmıştır. Aileler daha sonra barışmış olsalar bile Cemile artık eskisi gibi toplumda konumlanmaz. Adı çıkan Cemile yaşadığı toplumda evlenilecek bir kadın olarak görülmez. Bekâreti konusundaki şüphe dilden dile yayılır. Cemile'nin kaçırma olayı sonrası "*adının çıkması"* ona başka bir hayat imkânı tanımamıştır. Böylece hayatını yalnız geçirmek zorunda kalan bir kadın olarak devam ettirir. Cemile'nin adının çıkmış olması tüm yaşamsal mekanizmalarını aksatmıştır. Cemile figürü üzerinden kadının geçmişi

meselesi de öne çıkar. Âdem, Pembe'nin ikiz kız kardeşi Cemile'ye âşıktır ancak Cemile'nin daha önce ailevi meselelerden dolayı kaçırıldığı ve adının çıktığını duyar. Adının çıkması, Âdem'in Cemile'nin bekâreti ile ilgili kuşkulu olmasına neden olur. Cemile ile evlenmez; sözünden de dönmemek için Cemile'nin ikiz kız kardeşi Pembe ile evlenir. Sevmediği bir kadınla toplumsal eril mekanizma algılarından dolayı evlenir (Pembe), âşık olduğu kadını unutamaz (Cemile), evli olduğu hâlde saplantı düzeyinde bağlandığı bir kadınla gayri meşru bir ilişki yaşar (Roksana). Romana göre söz konusu algılar toplumdaki bireylerin mutsuz olmasına sebebiyet vermiştir.

Ebelik yapmaktan mutlu olan Cemile, kendini yazgısına teslim eder. *"Bir ebe, bebekleri dünyaya ulaştıran biri, kadından öte bir varlıktı. Görünmeyen âlemle görünen arasında köprü vazifesi yapan, iki tarafta da yeri olan, yarı kutsal, yarı lanetli biriydi o"* (Şafak, 2021, s. 42). Otuz bir yaşındaki Cemile'nin evi köyün dışında metruk bir yerdedir. Doğum yapan kadınların yardımına giden Cemile burada tek başına yaşar. Cemile'nin köyün dışında ve uzağında yaşaması aynı zamanda toplum tarafından dışlandığını/itildiğini de göstermektedir. Cemile kırsal alanda ve oradaki kalıp yargılar içinde dışlanmış, evlenip çocuk sahibi olmadığı için ötelenmiş hatta korkutucu biri olarak düşünülmüştür.

Kate Millett (2018, s. 60) *"Ataerkil düzenin temel kurumu ailedir"* demekte, aileyi de "*ataerkil bir birim içindeki ikinci bir ataerkil birim"* olarak tanımlamaktadır. *İskender*'de cinsiyet algısı açısından medeni durum da önemli bir faktör olarak öne çıkar. Kırsal kesimin kadın ve evlilik odaklı bakış açısı sunulmakta, köylülerin kadınlara yönelik yaklaşımlarının ise evlilik ve doğurduğu çocuk oranıyla değerlendirildiği görüşü anlatılmaktadır. Kadınların köy gibi kırsal alanlarda herhangi bir söz hakkı yoktur. Yaşı ilerlemiş kadınlar başka bir adamın ikinci, üçüncü hatta dördüncü karısı olabilir. Bazen de karısı ölmüş bir adamın veya engelli biriyle evleneceği biri olur. Aksi taktirde bir kadın kendi yaş grubundan bekar biriyle evlenme olanağına sahip değildir. Genellikle ilk eşlerin resmi evlilikleri olur, diğerlerinin olmaz. *"Hastaneye, mahkemeye veya vergi dairesine gidip, meşru çocuklara sahip evli bir kadın olduğunu sadece o iddia edebilirdi. Ama bu diyarlarda bir kadın şayet bulaşıcı bir hastalıktan ölmüyorsa, başı sıkışmamışsa ya da aklını peynir ekmekle yemediyse zaten öyle yerlere gitmezdi"* (Şafak, 2021, s. 40). Kadının kırsalda tamamen eşitsiz

koşullarda olduğu bildirilmekte, kamusal alana giremediği, varlık olarak görülmediği eserde geniş bir yelpazede anlatılmaktadır.

Söz konusu eserde tartışmaya açılan bir husus da namus kavramının kadın ve erkek için farklı anlamlar ihtiva etmesidir. Tarık, kardeşi Âdem'in evini terk edip başka bir kadınla (Roksana) yaşadığını bilmektedir. Pembe'nin Elias ile görüştüğünü de öğrenen Tarık aile şerefini düşünmek zorunda hisseder. Bu noktada Tarık eril düşünce mekanizmasının önemli bir figürü olarak konumlanır ve Âdem ile Pembe'ye yaklaşımı farklılık gösterir. Kardeşinin kumar oynamasını bir hastalık olarak görür ve parasını başka bir kadına yedirmesini *"daha fena"* olarak değerlendirir. Âdem'i daha mağdur ve kusurlu olarak addetmektedir. *"Âdem'in hâlini ahlaki bir zaaftan ziyade başına gelmiş bir musibet gibi görmüştü"* (Şafak, 2021, s. 223). Tarık'ın düşünce yapısı Âdem'e müsamahakâr bir bakışladır. Beauvoir'e (2021a, s. 222) göre eski topluluklarda *"Erkek topluluğun yasalarına karşı gelse bile onun bir parçası olmaya devam etmek*"tedir. Ancak kadın için bu durum farklı anlamlar ihtiva eder ve "*çünkü kadın yalnız kocasına değil topluluğun tümüne hakaret etmiş"* gibidir. Kardeşi Âdem ile yengesi Pembe'nin davranışlarının farklı anlamlar taşıdığını düşünmektedir. Böylece Tarık Âdem'e daha müsamahakâr ve anlayışlı davranır. Tarık kadınlık ve erkeklik algıları ile cinsiyet temsilleri açısından çifte standarda sahip bir figür olarak romanda konumlanır.

Pembe'nin en büyük ablası Hediye de töre cinayetine kurban giden kadınlardan biridir. Hediye, Berzo ile Naze'nin en büyük kızlarıdır. Annesi Naze ölünce çok küçük yaşlardan itibaren bütün çocukların/kardeşlerinin sorumluluklarını alır; bakımlarını üstlenir ve evin temizliğini yapar. Kardeşleri için anne olur. Köye gelen bir sağlık görevlisine âşık olan Hediye, evlilik vaadi üzerine evden kaçar. Kaçtığı adamın ailesi Hediye'yi istemeyince adam Hediye'yi şehrin ortasında bırakır. Hediye de ailesine, köyüne geri gelmek zorunda kalır. Hediye'nin ailesi ve özellikle üvey annesi bu durumdan çok rahatsız olur. Ona yemek vermez. Kızın kendini öldürmesi için üvey anne tarafından ip verilir. Hediye sonunda intihar eder. Eserde kadın intiharları ile kadın cinayetleri arasında bağlamsal bir ilişki olduğu düşüncesi öne çıkarılır ve Hediye'nin ölümü/intiharı üzerinden gönderme yapılır. Hediye intihara zorlandığı düşüncesine eğilen eser böylece töre cinayetlerinin arka planına da dikkatleri çeker.

Töreler sadece kadınların ölümüyle ilgili değildir. Kadınların yaşamsal alanlarını da kapatmaktadır. Eserde törelerin kadınlar üzerindeki bağlayıcılığı çeşitli şekillerdedir,

Pembe figürü üzerinden gösterilir. Sevmediği bir adamla evlenmek zorunda bırakılmış Pembe, kocasından sürekli dayak yer ve elindeki parası zorla alınır. Çocuklarına bakar ve evin işlerini yapar. Kocası Âdem kendi derdinde iken o evin ve çocukların sorumluluğunu üstlenmektedir. Çalıştığı iş yerlerinde parası verilmemekte, yaptığı temizlik işi küçük görülmektedir. Çocuk bakımı ve ev temizliği gibi işlerde çalıştığı hâlde ücretini alamamaktadır. Sokaklarda cinsiyet algısının olumsuzluklarıyla karşı karşıya kalır. Bir kadın olarak sokakta yürüyemez, sokaktaki erkeklerden kötü muamele görür ve onların olumsuz sözlerine maruz kalır. Daha da ilerisi Pembe kocasından boşanamamakta, on beş yaşındaki oğlu İskender de çalışmasına izin vermemektedir.

Kadınlar ve erkekler sosyokültürel mecrada eşit konumlanmadıkları için hakları ve kararları noktasında birbirinden farklılık göstermektedirler. Erkekler çocuk yaştan itibaren "*genel olarak insan toplumu içinde ön plana geçişleri ve özel olarak (toplumu yöneten) erkek kişiliğine sahip oluşları"* açısından etkin bir rolde durmaları onları *"üstünlük ve doygunluk"* açısından yenilemiştir (Millett, 2018, s. 172). Dolayısıyla toplumsal konumlanma cinsiyet algısının farklı argümanları temsiliyet yönünde göstergeler oluşturur. Bir cinsin diğer cins üzerinde baskı kurması ve bağımlılık söz konusudur. Millett'a (2018, s. 172) göre erkekler sahip olduğu *"gücü kötüye kullan*"mıştır. Eserde kadınlar çalışmak için hem kocalarından hem de erkek çocuklarından izin almaktadır. Erkekler istemese kadınların çalışma şansları yoktur. İskender, babası evi terk ettikten sonra kendisini evin reisi olarak görür ve annesinin çalışmasına izin vermez. Pembe İskender'in bu kararı karşısında sadece ağlar ancak mücadele edemez. Oysa İskender henüz on dört yaşındadır ve hane halkı üzerinde anlamlı derecede söz hakkına kavuşmuştur. Pembe de İskender'in sözünden çıkamayacak kadar çaresiz ve kolu kanadı kırık bir temsiliyeti sembolize etmektedir. İskender bunu bir hak olarak görürken çevre baskısını da kendince bir neden olarak gösterir. *"Haklı nedenlerim olduğunu biliyordu. Herkes dedikodu yapıyordu. İnanmayanlar bile 'Ateş olmayan yerden duman çıkmaz' diyordu. Ben anneme evde oturmasını söylemiştim"* (Şafak, 2021, s. 49). Romana göre erkek çocuk çok fazla söz hakkına sahiptir. Kadınlar eğitimsiz ve işsiz oldukları için, erkeklerin hayatlarına tabi oldukları, onlara karşı bağımlılık geliştirdikleri ve dışarıdan bir destek alamadıkları için güçsüz ve pasifize konumda yaşamaktadırlar. Özkan'a (2012, s. 80) göre kadınların *"birey olacak"* biçimde yetirilmemesi, kendi kararlarını verecek bağımsız bir yapıya ve

"*özgüven*"le yetkin olmamaları, yaşamlarını *"çocuk ve ev ekseninde"* döndürmeleri, kendi ben'inden hareket edememeleri toplumsal görünümde olumsuzluklarla nitelenir. Zayıf/bağımlı bir ruh hâli geliştirmelerine neden olur. Ayrıca kırsalda veya kentte olsun kadınların toplumsal ve iktisadi yönden yetersiz bir konumda olduğunu vurgular.

Herhangi bir sosyal, ekonomik güvencesi olmayan, ataerkillliği içselleştiren hem de aynı mekanik düşünce sisteminin boyunduruğunda kalan Pembe on beş yaşındaki oğlunun sözüne de riayet etmek zorunda kalmaktadır. Roman bunu iki yönlü bir okumayla açımlar: Birincisi kadınlar erkek egemen kültürde yaşayan her erkeğin sözünü dinlemek zorunda hissettikleri bir toplumsal/içsel baskıyla karşı karşıyadırlar. İkincisi erkekler de bu baskıyı uygulama şeklini ve süresini kaç yaşında olursa olsun kendilerinde bir hak olarak görmektedir. Esere göre her iki şekilde karşıtlığın bir bütün olarak birbirini beslediği görülür. Kadınlık ve erkeklik algısı romanda aynı zamanda paradoksal bir sarmaldan ele alınabilmektedir. Buna göre kadınlık ve erkeklik kavramları geleneksel bölgelerde keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Yoksulluk ve ataerkillik arasında anlamlı bir ilişki vardır. Yoksul yerlerde şeref ve namus konusunda erkek ve kadına farklı davranışlar geliştirilmektedir. Yoksulluk artıkça söz konusu kavramların değerleri de artmaktadır.

2.6.5. Cinsiyet Algıları Bağlamında İsimler

İskender romanında diğer bir mevzu da isimlerle cinsiyet algısı arasındaki anlam bağlantısıdır. Edebî sahada yazarlık cinsiyet bağlamında Esma karakteri üzerinden anlatılır. Esma yazar olmak istemektedir. Kadın ve yazarlık kavramına yönelik Esma'nın çeşitli düşünceleri vardır. *"Yazar olmak istiyordu Esma ama kadın yazar değil. Kitaplarında kullanacağı takma adı bile belirlemişti: John Blake Ono – en çok beğendiği üç kişinin isimlerinden yarattığı bir karışımdı bu. john Keats, William Blake ve Yoko Ono"* (Şafak, 2021, s. 254-255). Böylece Esma kadınların eserlerine kendi isimleri yerine takma isimlerle yazmalarından bahsetmiş olur. Esma bu noktada romanda yazarın sesi olarak yer almakta, yazarın düşüncelerini ve eleştirilerini dile getirmektedir.

Ataerkil kültürde erkek çocuklarına verilen isimler cinsiyet algısında çeşitli çağrışımlara sahiptir. Annesi Naze'nin aksine Pembe'nin ilk çocuğu erkektir. Söz konusu durum, annesinin o kadar istediği erkek evladı doğurduğu için Pembe'de büyük

bir korkuya neden olmaktadır. İskender doğduktan sonra uzun süre isimsiz kalır. İsimsiz kalmasının sebebi Pembe'nin erkek çocuğunu kaybetme korkusunu taşımasındandır. Bu durum İskender dört yaşına gelene kadar sürer. "*O kadar huzursuzdu ki, oğluna isim vermeyi reddetmişti. Bu yolla onu Azrail'den koruyordu aklınca. Bebeğin bir adı olmazsa Azrail kime geleceğini bilemez ve tıpkı adressiz bir mektup gibi yolda kaybolurdu"* (Şafak, 2021, s. 105). Kadınların batıl inançlarına ve doğum sonrası bebeğini kaybetme korkusuna yer verilen eserde Pembe figürü oğlu beş yaşına gelince ona bir isim vermek için köyüne gider. Pembe köyün üç bilgesinden biri olan yaşlı kadına isim konusunda danışmaya karar verir. Yaşlı kadın isim arayan Pembe'ye şöyle cevap verir:

> "*İki tane isim var, bilesin. Biri Selim. Vaktiyle böyle bir sultan varmış; hem şairmiş hem bestekâr. Evladın yumuşak huylu, merhametli, vicdan sahibi olsun istersen ona bu ismi ver. (...) İkincisi, askerlerinin önünde yürüyen, aslanlar gibi savaşan, her muharebeyi kazanan, düşmanlarının yüreklerine korku salan, diyar üstüne diyar, taht üstüne taht fetheden, Doğu ile Batı'yı birleştiren, hep daha fazlasını isteyen anlı şanlı bir kumandan ve hükümdarın adı. Evladın da onun gibi bir ordu insana liderlik etsin dilersen ona bu ismi ver"* (Şafak, 2021, s. 109).

Pembe oğlu için isim bile belirlerken savaşçı, kumandan, asker, yönetici gibi vasıfları olan veya erkeklere ait olduğu düşünülen özelliklerden hareket ederek kararını netleştirmektedir. Romana göre kadınlar/anneler erkek çocuklarına vicdan, merhamet ve empati yeteneği kazandırmaktadır. Fakat erkek olmak toplumda güç sahibi olmakla algılandığı için bu kavramlar erkek çocukların yetiştirilmesinde geride bırakılmakta dolayısıyla Pembe de oğlu için İskender ismine karar verirken güç ve korkusuzluk çağrışımlarını esas almaktadır. Yaşlı kadına "*Bu daha iyiymiş"* diyen Pembe İskender ismini çocuğuna bırakır. (Şafak, 2021, s. 109). Bu isimden mutlu olur. Böylece İskender gücün çağrışımı olur; Kürtçede Askander, Türkçede İskender, İngiltere'de Alex diye çağrılır.

Çocukların isimleri ile yaşam karşısındaki duruşları ve onların kişilikleri arasında paralellik kurulur. Pembe'nin üç çocuğu vardır: İskender, Esma ve Yunus. *"İskender dünyayı yönetmek, Esma hepten değiştirmek, Yunus'un tek arzusu âlemi anlamaktı. O kadar"* (Şafak, 2021, s. 29). İsim konusunda cinsiyetçi bir duruşun olduğunu aktarılan eserde kadın ve erkeğe atfedilen kavramlara yönelik eleştirel bir tutum sergilenir. Erkeklere *"Şeref"* adının konulmasına dikkat çekilir.

> *“Pembe Kader ile Cemile Yeter’in doğduğu diyarlarda ‘şeref’ bir kelimeden ibaret değilmiş. Aynı zamanda özel isimmiş. Çocuğuna Şeref adını verebilirmiş insan, tabii eğer oğlansa. Şeref ve haysiyet erkeklere mahsusmuş. Yaşlılara, orta yaşlılara, gençlere, hatta ağzı süt kokan oğlanlara. Hepsinin onuru varmış. Kadınlarınsa yokmuş. Onların kısmetine düşen kelime başkaymış: ar”* (Şafak, 2021, s. 66).

Tenkit edilen isim meselesine göre cinsiyetin anlamsal kategorisinde kadın toplumsal kulvarda düşük statülü görüldüğü için soyluluk, şan, şeref algılarıyla düşünülmemektedir. Erkekler ise üstün olarak konumlandıkları için şan ve şeref ile ilişkilendirilebilmektedir. Cinsiyet açısından kadın ve erkek için isimlerin farklı muhtevalar ve anlamlar içermesi söz konusudur. Eserde isimlerin analizleri yapılmakta, isimlerin cinsiyet algısıyla ilişkisine temas edilmektedir. Konuyla ilgili yorumları yazarın bir nevi sözcüsü olan Esma yapmaktadır.

> *“Kadınların isimleri neden erkek isimlerinden farklıydı ki? Kadınlara neden sanki hayal ürünüymüşler gibi masalsı ve rüyamsı isimlerin verildiğini merak ederdi. Erkek isimleri hep cesaret, iktidar ve yetki ihtiva ediyordu; mesela Muzaffer, Faruk ya da Hüsamettin. Oysa kadın isimlerinde yansıyan, kırılgan bir zarafetten ibaretti – porselen bir vazo gibi. Nilüfer, Gülseren ya da Binnaz gibi isimlerle, kadınlar bu dünyanın süsleriydi âdeta; alaca bulaca kenar oyaları”* (Şafak, 2021, s. 255).

Feminist görüş cinsiyetin bir kader değil bir toplumsal mesele olduğunu ve bunun genel anlamda tüm insanlar tarafından içselleştirildiği ve doğallaştırıldığını söyler. *İskender* romanında Bext ve Bese, Naze’nin kızlarına verdiği isimlerdir. Kürtçede Bext *“Kader”* ismini karşılarken “Bese” *“Yeter”* anlamına gelmektedir. Kader isminin önüne Pembe ismini Berzo verir. Romana göre böylece erkek; kadının kaderini, yolunu, yaşamını onun adına bıraktığı kurallarla çizmeye isminden başlamaktadır. Pembe burada sembolik bir isimdir ve kadınlık durumunu temsil eden bir eleştiri kavram olarak okunabilmektedir. Çünkü temas edilen izlekte kadınlık “pembe” ile çağrıştırılmakta, Pembe’nin ölümü/öldürülmesi aynı zamanda *“uçucu, heveskâr”* kadının ölümüyle ilişkilendirilmektedir. Bir nevi Pembe kendi isminin içeriğiyle hayalperest bir kadın olarak da tasavvuru romanda söz konusudur. Pembe’nin hayalperest yapısı, bağımsız içselliği ikizi Cemile’nin nazarından nakledilir. *“İçi cız etmişti Cemile’nin; hiç bu kadar yalnız hissetmemişti kendini. Her konuda aynı olmalarına karşın aralarında hayati bir fark vardı: Hayalperestlik! Pembe, Fırat Nehri’nin ötesindeki dünyayı merak ediyordu. Başkalarının onun hakkında ne düşündüğüne aldırmadan yüreğinin peşinden gidecekti”* (Şafak, 2021, s. 45). Romana göre kadınların ataerkilliği içselleştirmesi, erkeklerin ise

bir *“rol”* olarak değerlendirmesi her iki cinsiyetin meseleye bakışının farklılığı ile ilgilidir.

Kritiği yapılan diğer bir mevzu da toplumsal temsiller açısından isim polemiğidir. Londra’daki aile evlerinin kapısında sadece babanın ismi yazılıdır: “*Âdem Toprak.”* Esma bu duruma sürekli itiraz eder. *“Biz de burada oturuyoruz değil mi? (...) niye sadece babamın adını yazıyoruz?”* (Şafak, 2021, s. 48). İsim mevzusu ile eser, cinsiyet hiyerarşisinin çağrısımsal bağlamlarını irdeleyerek kadınlık ve erkek konumlarının da isimler açısından anlamsal olarak ayrıştırıldığından bahseder. Romana göre toplumsal temsiller açısından aile evlerinde kapılara sadece babanın adının yazılması bile cinsiyet eşitsizliğinin bir göstergesidir.

2.6.6. Ataerkil Şiddetin Çoklu Örüntüleri

İskender romanında şiddetin çoklu örüntüleri öne çıkarılır. Şiddet, eserde çeşitli yönleriyle ele alınır. Şiddet fiziksel, duygusal, psikolojik etmenlerde görünürlüğü olan çok boyutlu bir kavram olarak belirmektedir. Kandiyoti (2019, s. 18) cinsiyet algısının sadece kadınlık veya erkeklik meselesi olarak değerlendirmeyi yetersiz görmektedir. Cinsiyetin çoklu örüntülerden oluştuğunu düşünen Kandiyoti aile, akrabalık gibi toplumsal kurumların cinsiyet algısına etkilediğini ayrıca şiddetin daha geniş bir alanda görünürlüğü içerdiğini; devlet, iktidar ve büyük bir toplumsal erk sistemi ile ilgili olduğunu düşünür.

Kandiyoti’ye (2019, s. 185-186) göre ataerkil sistem aynı zamanda akraba ve yakın çevreden oluşan bir örüntü olarak tanımlanabilmekte ve bu örüntünün kadın üzerinde ciddi baskı ve şiddet unsurlarını oluşturan meseleler olarak ele alınabilmektedir. Kandiyoti aynı zamanda erkek egemen sistemin çok farklı tezahür biçimlerinin olduğunu ve sosyal boyutunun bireyler üzerinde önemli baskılar oluşturduğunu belirtmektedir. Feminist düşünürlere göre ataerkil şiddete sadece erkekler değil ataerkil düşüncesini içselleştiren kadınlar da başvurmaktadır. *“Asla şiddet uygulamayan, fakat çocuklarına, özellikle de erkek çocuklarına, şiddetin toplumsal kontrolü sağlama yolunda kabul edilebilir bir araç olduğunu öğreten bir anne de ataerkil şiddetle danışıklı dövüş içerisindedir”* (Hooks, 2016, s. 81). Ataerkillik bir düşünce biçimi olması dolayısıyla kadınlar da ataerkil bir düşünse yapısına sahip olabilmektedir.

Şiddetin en yoğun hâli, *İskender* romanında görülmektedir. Romana göre ataerkil bir toplumda büyüyen ve toplumun değerlerini içselleştiren Pembe, özellikle oğlu İskender'e cinsiyetçi değerlerini aktarma konusunda ısrarcıdır. "*Ataya saygı"* anlayışından hareket eden Pembe oğlunu disipline etmek için şiddet kullanmaktan çekinmez. Roman toplum içinde oğluna attığı tokat ile İskender'in sokak ortasında annesinin canına kast etmesi arasında bir bağıntı oluşturur ve bir çeşit tehlikeye dönüşen cinsiyetçi algıları resmeder. Şiddeti besleyen bir örüntü de dedikodu sorunudur. Romana göre ataerkil yapının harcını veren dedikodu kültürüdür. Dedikodu, kadının şiddete maruz kalmasındaki en büyük sebeplerden biridir, ataerkil yapının en büyük ve onu sürekli besleyen bir mekanizmasıdır. Ayrıca dedikodu, ataerkil yapının devamını getiren ve onu yaşatan, harekete geçiren önemli bir faktör olarak konumlanır.

Çetin (2014, s. 50) namus ve töre cinayetlerinin *"daha çok sosyal bir mesele"* olarak algılandıkları için dedikodunun *"sosyal kontrol"* ve *"sosyal baskı"* araçlarının önemli tetikleyici bir etmeni olduğunu söyler. Her ne kadar ailenin aldığı ve aile üyelerinden birinin gerçekleştirdiği bir eylem olarak değerlendirilse bile *"sosyal çevrenin yarattığı ve gelenekte, törede temellenen sosyal baskı"*nın göz ardı edilemeyecek kadar arka fonda belirdiğini anlatır.

Dedikodu bir çeşit sosyal baskı aracı olarak eserde cinsiyet temelli algıda büyük bir kontrol mekanizması işlevini taşımaktadır. Dedikodunun hüviyeti ve mahiyeti, ataerkil düşünce sisteminde ciddi bir kışkırtma noktası olduğu romanda örneklendirilerek işlevselleştirilir. Kırsal alanlar ve akrabalık ilişkileri içinde yer alan yerlerde başkalarının hayatı her zaman daha göze çarpar. Öte taraftan romana göre kadına yönelik ataerkil düşünce sistemi ile büyüyen İskender'in, annesi Pembe'ye zarar vermesi yine söylentilerden/dedikodulardan da kaynaklanır. Söylentiler kışkırtıcı ve insan onurunu zedeleyicidir.

> *"Canından çok seviyordu İskender'i ama gayrı ulaşamıyordu ona. Tez öfkeleniyordu oğlan. Haklı nedenleri vardı. Çok fazla dedikodu çıkmıştı. Arkasından, kapalı kapılar ardında, bakkalda, kahvede, kebapçıda, balıkçıda, kuru temizlemecide elâlem fısır fısır konuşuyordu. İpeğe damlayan mürekkep kadar hızlı yayılıyordu fesatlık; koyu, kıvamlı. Hayatı boyunca kir pas temizlemişti Pembe ama bu tür bir lekeyi temizlemek için bildiği bir çare yoktu"* (Şafak, 2021, s. 367).

Söz konusu romanda benzer bir dedikodu da Âdem'in annesi Ayşe ile ilgili yapılmıştır. "*Dedikoduyu kim yapmaktadır?"* düşüncesi geniş bir yelpazeden incelenir.

Âdem dedikodu mekanizmasının tehlikeli boyutlara ulaştığının farkındadır. Daha önce annesine yapıldığı gibi dedikodunun etkili bir araç olarak işlevselleşeceğinin -Pembe için de aynı durumun oluşacağı düşüncesinden dolayı- kaygısını taşır.

"Bir komşudan mı? Köşedeki kasaptan mı? Yoksa kahvede yanında oturup arkadaş geçinen salt iftira saçan birinden mi? Senin gibi efendi bir adama yapılır mı bu? derlerdi. Teselli eder görünüp başkalarının mutsuzluğundan beslenirlerdi. Yıldan yıla, kuşaktan kuşa tekerrür ediyordu sanki hikâye. Geçenlerde, İskender'in işlediği cinayetten ve arkasındaki sebeplerden haberdar bir Türk işçi gelmişti Ahu Dabi'ye. Adam boşboğazın tekiyse şayet, burada da yayılacaktı dedikodu. İş arkadaşlarının gözlerinde gene o meşum parıltıyı görecekti – acıma, istihza, merak" (Şafak, 2021, s. 388).

İskender'de değinilen diğer bir husus da şiddetin türlü tezahürleridir. Şiddet hem psikolojik hem sözlü hem de fiziki olabilmektedir. Şiddetin yoğunluğu aile içerisinde görülmektedir. Şiddet görenler ise genellikle kadınlardır. Şiddet gören kadınlara yoğunlaşan eserde Ayşe, Âdem'in annesidir. Sürekli yemek yapar, çocuklara bakar ve ailenin tüm hizmetine koşmaya çalışır. Kocası aşırı sinirlidir ve sürekli alkol kullanmaktadır. Kocası aldığı sorumluluklar karşısında bıkkındır; toplumsal olarak aileye bakmak için çalışmaktan rahatsız ve kendi rolüyle çatışmalı bir kişidir. Ayşe kocasına sesini çıkaramaz. Sürekli hakaret ve azar işiten Ayşe, kocasının raydan çıkması için tek bir kıvılcımın yeteceğinin farkındadır.

Eserin bir sahnesinde, meseleyi kadınlık ve erkeklik rollerinin zihinsel yönden nasıl ayrıştırıldığını gösterir. Âdem çocuk yaştadır ve ailesi ile birlikte pikniğe gider. Dönüş yolunda araba seyir hâlindeyken babası bağırıp çağırıp dert yanmaya başlayınca annesi Ayşe de kocasına sadece direksiyonu dikkatli tutması için ricada bulunur. Ayşe'nin kocası onu azarlamaya başlar.

"Kapa o kahrolası çeneni kadın! Araba kullanmayı senden mi öğreneceğim? (...) Ben sana fasulyeyi nasıl pişireceğini öğretiyor muyum? Ya da nohudu? Tabii ki kalkmıyorum. Çünkü benim işim değil. Araba kullanmak da sana düşmez. Sen ne anlarsın arabadan, motordan, ha?" (Şafak, 2021, s. 56).

Azarlama, incitici konuşma ve anneyi sözleriyle çocuklarının yanın kırma da şiddetin diğer görünümleridir. Esere göre erkekler kadınların yaptıkları işleri küçümserken, kendiişlerini değerli olarak görmektedir. Ayşe'ye sadece psikolojik şiddet değil, dilsel ve fiziksel şiddet uygulayan baba kapıları, eşyaları yumruklamakta; karısını kemerle veya kaşıkla, kayışla dövmektedir.

Şiddetin en son aşaması ise İskender'in Sokak ortasında Pembe'yi bıçakladığı sahnedir. Romana göre ataerkil düşünce yapısında kadınlar şiddetin en koyu ve en katı biçimi olarak cinayete kurban gidebilmekte; fiziksel, duygusal ve psikolojik şiddet görebilmekte, konuşamayarak/ kendini ifade edemeyerek içsel açıdan hırpalanmaktadır. Yine şiddetin arka plandaki sosyal yapı içindeki dedikodu mekanizması romandaki eleştirilerin odağında yer almaktadır. Dedikodu unsurunun şiddeti tetikleyen bir unsur olduğu bilhassa vurgulanmaktadır.

2.7. UNUTMA BENİ APARTMANI (2011)

Nermin Yıldırım 2000 sonrası Türk edebiyatında yazdığı eserleriyle öne çıkan bir yazardır. Çeşitli dergilerde yazan ve öyküleri bulunan yazar, son zamanlarda ismi sık anılan yazarlardan biri olmuştur (Baytimur, 2022, s. 227). Yıldırım eserlerinde *"feminist"* bir çizgi izler, kadını toplumsal ve bireysel kulvarlarda ele alır. Edebiyat sahasında yazdığı *Unutma Beni Apartmanı*, Nermin Yıldırım'ın ilk romanıdır (Kul, 2022, s. 15-16). Eserin ilk basımı 2011 yılına aittir. Arka planda tarihi olayları anlatan eser, yerleşik algının dışında bir kadın karakteri işlemekte, onun içsel dünyasının kırılganlığını, yabancılaşmasını ve oluşan bu kadın tipolojinin temel nedenselliklerini annelik ve anne-kız ilişkisi üzerinden kurgulamaktadır.

Hem Süreyya'nın hem de annesi Mesude'nin ağzından yazılmış bölümlerden oluşan ve iki taraflı bir anlatımla çerçevelenen eser, Süreyya ve Mesude'nin hayat hikâyeleriyle birlikte hem Süreyya'nın şimdiki zamanını hem de Mesude'nin geçmişini aydınlatır. Süreyya çok küçük bir kız çocuğu iken annesi tarafından terk edilir. Annesi terk ettikten sonra babaannesi Çeşminaz Hanım'ın himayesinde büyüyen Süreyya, diğer çocukların ailelerinden gelen şefkat bakışları ve yardımseverlik duygularından dolayı kaçar ve kendini kitapların büyülü dünyasına bırakır. Sürekli okumaya vaktini ayıran ve bunu büyük bir zevke dönüştüren Süreyya, kitaplardaki kahramanlardan bir arkadaş dünyası yaratır. Babaannesi onu oğlunun bir emanet olarak görür ve ciddiyetle torununun üstüne titrer.

Süreyya'yı babaannesi Çeşminaz Hanım büyütür. Süreyya, Yalova'da liseden mezun olur. Sonra Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini kazanır. Çeşminaz Hanım öldüğünde Süreyya üniversitede öğrencidir. Babaannesinin ölümüyle birlikte dünyadaki tek yakını olan akrabasını da kaybeder. Annesiz ve babasız bir çocuk olarak yalnız kalır;

tüm hayatında bağlanamama sorunu yaşaması, onun toplumla uyumlanmasına engel olur. Babaannesi öldükten sonra ailesinden kalan miras onu geçindirmeye yettiği için avukatlık mesleğini yapmaz, bazı küçük çeviri işlerini, çok sevdiği bir arkadaşı olan Rıdvan'dan alır. Çeviri işlerini de zaman geçirmek ve bazen de para kazanmak için yapar. Yaşam ve toplumla arasına bir mesafe koyan Süreyya, dünyayı gezmeye başlar. İspanya'da bir gezi sırasında Süreyya, Marcel ile tanışır. Büyük bir aşka kapılan Süreyya, hamile kalınca Marcel ile evlenir. Ada adını verdiği bir kızı olur. Fakat Süreyya annelik kavramına mesafeli yaklaşır ve bağlanmaktan korkar. Ada'yı bebekken babasına bırakarak Barcelona'dan İstanbul'a döner. Gelip İstanbul'daki evine yerleşir. Bir radyoda edebiyat programları yapar. Zengin bir ailenin her isteği yerine getirilen kızı NY ile radyoda tanışır. Radyodaki işinden ayrıldıktan üç yıl sonra NY ile bir barda karşılaşan Süreyya, elindeki roman dosyasını NY ile paylaşır. Böylece belli bir süre sonra NY için gölge (hayalet) yazarlık yaparak çalışır, hayli yüklü bir miktar para karşılığında birkaç roman yazar. Süreyya'nın yazdıkları ile NY ünlü bir romancı olur. Rıdvan ise ailesini 1976 Muradiye-Çaldıran Depremi'nde kaybetmiştir. Annesinin ve kız kardeşinin kaybı Rıdvan'da depreme yönelik bir hassasiyet oluşturur. Rıdvan dünyadaki depremlerle ilgili tüm haberleri bir odada toplamıştır. Herhangi bir depremde yardım ekiplerinde gönüllü olarak çalışan birisidir. Süreyya 1999 Deprem'inden sonra Rıdvan'a bir daha ulaşamaz.

NY için roman yazdığı yoğun bir akşamda gelen bir telefon aramasıyla Süreyya'nın hayatı değişir. Arayan annesi Mesude'dir. Süreyya kırk üç yaşındadır ve annesi ile ilk defa görüşmektedir. Annesi ile telefon konuşması Süreyya'nın bilmediği ve kendisine anlatılmayan bazı gerçekleri öğrenmesine vesile olur. Mesude kızını bıraktığı için ne kadar çok pişmanlık duyduğunu ve artık altmış dokuz yaşında olduğunu Süreyya'ya söyler. Annesi Mesude gibi pişmanlık yaşamamak adına ve çok geç olmadan kızı Ada ile görüşme kararı alan Süreyya böylece geçmişinde bir yara olarak anlamlandırdığı annesi ile barışır. Kızı Ada ile yeniden bir araya gelmeyi planlaması ile roman biter. Eser anneliğin öğrenilen bir kavram olduğuna odaklanır. Hem Mesude hem de Süreyya figürleri üzerinden annelik meselesi problematize edilir. Ayrıca psiko-sosyal meselelere odaklanan eserde Süreyya figürü üzerinden kadınlık ve annelik rollerinden bir kaçış söz konusudur.

2.7.1. Öğrenilen Bir Kavram Olarak Annelik

Unutma Beni Apartmanı'nda annelik kadınların kendi annelerinden öğrenilen bir miras olarak tartışmaya açılır. Anneliğin kişisel deneyim ve kültürel tarih ile ilgili olduğu düşüncesinden hareket eder. Anneliğin içgüdüsel mi yoksa toplumsal kurgu mu olduğu Süreyya figürü üzerinden deneyimler, gözlemler ve ruhsal süreçlerin analiziyle sorunsallaştırılarak verilir. Ayrıca annelik kurgusunun bir çeşit döngü oluşturduğu eserde vurgulanır. Süreyya'nın annesiyle başlayan hikâyesi şöyledir: Mesude kocasının yaşadığı politik nedenlerden dolayı Mesude, kızı Süreyya'yı henüz bebekken bir gün gelip alma gayesiyle kayınvalidesi Çeşminaz Hanım'a bırakarak terk eder. Süreyya'nın annesizliği onun ömür boyu bağlanma sorunu yaşamasına neden olur. Süreyya da bir kız evlat sahibi olmuş, o da tıpkı annesi Mesude gibi kızını başkasına -çocuğun babasına- emanet edip bırakmıştır.

> "*Bildiğim tek şey, annesi tarafından terk edilmiş bir çocuk olarak, yıllar sonra kendi çocuğumu bırakmakta, ondan vazgeçmekte bir sakınca görmediğim. Bu yaptığımı pek çoklarının aklı almayabilir. Annesiz bir çocuğun neler yaşayabileceğini bilen, aynı dertten mustarip biri olarak, nasıl olup da çocuğumu aynı kadere mahkûm edebildiğimi sorabilirler bana. Sormasınlar. Ben, bilip gördüğümden fazlasını yapmadım*" (Yıldırım, 2022a, s. 38).

Aynı eylemi, ortak bir döngüde yaşayan iki kadının da yapması Süreyya'ya göre bir *"suç"*tur. İlk suça annesi sebep olmuş, Süreyya da onun yaptığı gibi aynı suça iştirak etmiştir. Feminist teoriye göre annelik doğal olmaktan ziyade öğrenilen bir algı biçimidir. "*Kadının anneliği nasıl yaşayacağı her kadının kendi kişisel ve kültürel tarihine sıkı sıkı bağlıdır"* (Badinter, 2020, s. 61). Kadınlar annelik vazifelerini çocuklarını yetiştirmekle yerine getirirler. Çocukları büyütmek, beslemek ve onları yetiştirme görevi kadına verilir. Böylece annelik aslında bir nevi toplumsal bir yükümlülük olarak tanımını bulur (Mitchell, 2021, s. 162). Eserde Süreyya annelik olgusuna aynı pencereden bakarak anneliğe öğrenilen bir kavram olarak yaklaşır. Süreyya, annesinden göremediklerini kızına da aktaramamıştır.

Süreyya'nın gebelik durumunun belirmesi ile değişimlerin başladığı, Süreyya tarafından aktarılır. Çocuklara öncelik verilmesi ile kadının/annenin arka planda kalması Süreyya için bireyselliğin ölümüdür. Süreyya anne olma sürecini, yoğun bir sorumluluk alanı olarak görmektedir. "*Bir şeyler değişmişti. Artık sadece Marcel ve ben yoktuk.*

Şimdi temel meselemiz karnımdaki bebekti. Önce doğuracak, sonra tapacaktım. Tapılacaksam aşktan olmayacaktı bu. Onu içimden çıkarmaya muktedir olduğum için tapılacaktım" (Yıldırım, 2022a, s. 164).

Irigaray'a (2006, s. 100) göre kadınlara kültürel olarak en fazla annelik üzerinden yükleme yapılarak onları birer *"süper anne"* olmaya dönüştürmek annelik kavramının suistimale açık olduğunun göstergesidir. Yoğun sorumluluk algısı, kadının annelik serüvenini bir kaygı zeminine dönüştürmektedir. Süreyya annelik açısından kendisi ile diğer anneleri karşılaştırır. Diğer annelerin bebeklerinden bahsederken birinci çoğul olarak *"biz"i* kullanmalarını ve çocuklarını kendi uzantıları gibi algılamalarını irrite edici bulur. Oysaki Süreyya için bebeği, üçüncü tekil şahıs olarak *"o"* ile karşılık bulur. Kendinin bir uzantısı değil çocuğu kendinden farklı bir birey olarak değerlendirir. Bu da anne ile çocuk için aradaki mesafeyi göstermektedir. Esere göre kadınlar için özne ve birey olma sorunu çocuklar için de söz konusudur. Süreyya'da çocuğunu sevememe ve ona yeteri kadar iyi bir anne olamama gibi yoğun bir korku oluşur. Ona göre de annelik sanki başarılması gereken bir kavramdır. "*Başaramamaktan korkuyordum. İyi bir anne olmayı, iyi bir eş olmayı, uyum sağlamayı, kalmayı, sürdürmeyi başaramamaktan…"* (Yıldırım, 2022a, s. 165). Eserde 21. yüzyılda çağdaş kadının başarı odaklı olduğu savı Süreyya üzerinden örneklenir. Badinter (2020, s. 23) bir kadının annelik ile ilgili söylemleri onun yanlış anlaşılabilmesine neden olabilir. Ona göre "*anne olmak için yaratılmadığınızı ve bu işten pek de tatmin olmadığınızı"* gerçekliğini dile getirmek toplumun nazarında kadının anında *"sorumsuz canavarın tekine"* dönüştürüldüğünden bahseder.

Hamileliğindeki yoğun bulantılar, Süreyya'nın yeterince beslenmesine engel olur. Bu da onun bebeğine yeterince ilgi göstermemesi gerektiği ya da yeterince *"iyi bir anne"* olamama tedirginliği ile yüz yüze getirir. Süreyya'nın gözlemleri ve hissiyatı, eşi Marcel'in sadece onu değil bebeği de düşündüğü yönündedir. "*Elbette biricik çocuğunun istirahat ettiği bedenin sağlığını da düşünüyordu ve belki de için için kızıyordu bana. İçimdeki korku yerini öfkeye bıraktı zamanla. Kendime öfke duyuyordum. İyi bir anne olamayacağımı biliyordum"* (Yıldırım, 2022a, s. 166).

Süreyya anneliği kendine uzak bir kavram olarak düşünür. "*Aşka alıştığım hızda annelikten soğuyuverdim. Karnımda bir yabancının bebeğini büyütüyordum sanki. Cennetin ayaklarımın altına serilmesine vesile olacak o yüce duygulara hâlâ sahip*

değildim” (Yıldırım, 2022a, s. 166). Süreyya sadece âşık olduğu adamla bir hayat kurmanın hayalindedir. Annelik tercih etmek istediği bir olanak değildir.

> “*Annelik oyununa katılmayı bilemediğim için kendimi suçluyor, bu şartlar altında hissedilmesi gereken neyse onu hissetmek istiyordum. Herkes gibi olmak istiyordum. Nasıl olup da doğal olarak her kadında bulunan en ilkel, en temel duygulardan mahrum bırakılmış olduğumu anlayamıyordum. Annelik, duygusal donanımı beraberinde getirmiyor muydu? Dört ayak üzerinde gezinen hayvanları bile başkalaştıran bu hormonlar neden uğramıyordu ki hiç? Neyi eksik yapıyordum? Neden hissetmem gerektiği gibi hissetmeyi beceremiyordum bir türlü? Bilmiyordum”* (Yıldırım, 2022a, s. 166).

“Annelik oyunu” ibaresi kavramsal olarak anneliğin sosyalizasyon süreçlerinin oluşturduğu bir düzeneği gösterdiğine tekabül etmektedir. Badinter’e (2020, s. 23) göre toplum anneye ve anneliğe çeşitli erdemsel anlamlar yüklemiş, *“anneliğin zorunlu bir kader olduğu”* düşüncesi toplum bilincine kodlanmıştır; ayrıca yazar “*anne olmaya karar vermek*”le “*iyi bir anneliğin garantisi”* olmayacağını, bunun özgürlük ve sorumluluklar çerçevesinde kadının *“yükünün”* arttıracağını söyler.

Annelik ve kadınlık açısından *“doğallaştırma”* ve *“genelleme”* fikrine bir itiraz niteliği taşıyan eser, anneliği bireysel bir tutum olarak yeniden okumaya açar. Süreyya, annelikte genel kabul gören sonsuza dek annelik güdüsünün, bütün kadınlar için olamayacağının bir örneği olarak kendisinden bahseder.

> *“Oysa ben o gün, hastane odasında Ada’yı kollarıma verdiklerinde, onun o savunmasız minicik bedenini sardığımda, minik kızımı koruyacak gücüm olmadığını düşündüm. Oysa o kadar korunmasız görünüyordu ki. Kucağımdaydı. Belki de kucağıma aldığım en güzel şeydi o güne kadar, ama ben onunla ‘biz’ değildim işte hâlâ. Dünyanın en güzel üçüncü şahsı olsa da üçüncü bir şahsı tutuyordum kucağımda. O gün, orada, ne yaparsam yapayım bunun hiç değişmeyeceğini, bunu değiştiremeyeceğimi anladım”* (Yıldırım, 2022a, s. 171).

Sadece annelik argümanını değil doğum şeklinin de bilgi arttığı ve teknolojinin hızla geliştiği tüketim çağındaki anlamlarını da irdeleyen eser, normal doğumun anne ile bebek arasındaki duygusal yoğunluk oluşturacağı düşüncesini doğru bulmaz. Süreyya normal doğumu reddeder ve sezaryen doğumu tercih eder. Yerleşik bir anne ve ev kadını modu Süreyya’ya fazlasıyla ağır gelir. Hatta Süreyya eserin bir sahnesinde bir an kendini *Ahhh Belinda* adlı filmdeki karaktere benzetir. Yeni hayatına alışamamıştır. Aynı zamanda kendini yeni yaşamı içindeki varoluşunu tamamlayamadığını düşünür. Kadın olarak annelik ve eş olma mevzusunda tipik ve genel olanın dışında birey olarak

kendi varlığını duyumsamış olan Süreyya, *"Kendi ellerimle yarattığım bu dünya bana ait değildi*" (Yıldırım, 2022a, s. 173) der. Ayrıca ev kadının temsiliyetini adı geçen filmin romanda teferruatlı bir biçimde yer alması, yerleşik kadın algısının kırılması ile ilgilidir. Toplumsal cinsiyetin filmlere yansıyanları, cinsiyetler arasındaki bakışımsız (oransız) güç ilişkilerine de değinir. Edilgen kadın imajının sarsılması amacı taşıyan söz konusu sahnesinde Süreyya kendi kadınlık ve annelik temsiliyetini de problematize eder. Eserin diğer bir kesitinde Süreyya geleneksek açıdan kabul gören anneliği ve eş olma hâlini sorgular. Üç aylık kızı Ada'nın odasında durumunu sorgular.

> "*Marcel yatak odamızda, ertesi sabah işe gidecek bütün kocalar gibi uyuyordu. Ben yatak odamızın hemen bitişiğindeki küçük bebek odasında, temel görevi çocuğunun ve kocasının memnuniyetini tesis etmek olan bütün iyi kadınlar gibi Ada'nın başında dikiliyordum. Sadece üç aylıktı. İki hafta önce hiçbirimizin anlayamadığı bir şekilde erkenden sütüm kesildiğinde, herkes üzülürken ben gizli gizli sevinmiştim. Bana duyduğu katıksız bağımlılık ne kadar azalırsa o kadar iyiydi. Kimse, hele hele küçücük bir bebek, yaşamak için bana gereksinim duysun istemiyordum"* (Yıldırım, 2022a, s. 173).

Yaşadıklarından hiç de hoşnut değildir. Nitekim katıksız bir özgürlük ve bağımsız bir içsellik arayan Süreyya tüm bağımlılık kavramları olarak gelişecek olan odaklardan -evlilik ve çocuktan- da vazgeçer. Sürekli kendi "ben" kavramının peşinde olan Süreyya, hayatını anne ve eş olma rolüne adamayacağının farkına varınca soluğu kaçmakta bulur. Badinter, annelik içgüdüsünü ile ilgili şöyle söylemektedir:

> "*Kadının anneliği nasıl yaşayacağı her kadının kendi kişisel ve kültürel tarihine sıkı sıkı bağlıdır. Her ne kadar hiç kimse doğa ve kültür arasındaki karmaşıklığı, annelik hormonlarının varlığını yadsımasa da, insan türüne özgü bir annelik davranışını tanımlama olanaksızlığı, içgüdü kavramını ve onunla birlikte kadının 'doğası' kavramını da zayıflatmaktadır. Çevre, toplumsal baskılar, psikolojik rota her zaman 'Tabiat anamız'ın zayıf sesinden daha ağır basıyormuş gibi görünüyor"* (Badinter, 2020, s. 61).

Süreyya için annelik ve çocuk sahibi olma isteği çeşitli nedenlerle gelişmekte; o, anneliği doğal ve biyolojik bir örüntü olarak algılamamaktadır.

> *"Bazı kadınlar sevmek, bazıları ise sevilmek için çocuk yapar. Ben ikisini de istemiyordum. Bazı kadınlar hiçbir erkek onları yeterince sevmediği için küçük bir bebekte ak pak, tertemiz sevginin tadına bakmak isterler. Oysa ben sadece ve sadece çok âşık olduğum için, sevip sevildiğim için anne olmuştum"* (Yıldırım, 2022a, s. 173).

Annelik nedenlerinin kadınların kişisel ve toplumsal deneyimlerine göre biçimlendiğini düşünen Süreyya, bebeğini özgürlüğünün bir *"kilidi"* olarak

değerlendirmeye başladığı için çocuğuna da kızgındır. Yaşadıklarını yeniden analiz etmeye ve içine girdiği hayatı yeniden sentezleme çabası vermektedir.

> *"Oysa anahtar da bendim kapı da. Nasıl olmuştu da Marcel'le olan ilişkimin hareketli tarafı ben oluvermiştim. Bütün sınırlarımı açan, yolları kat eden, doğal bir sorumluluğu üstlenen tarafı. Kadın olduğum için mi böyle olmuştu bu? Yoksa başta ben olmak üzere, kimse hayatımı önemsememiş, ciddiye almamış mıydı? Benden kolaylıkla hayatımdan vazgeçmem bekleniyordu. Aşk hastalığı adil değildi bir kere. Hamile kalan bendim, uzun yollar giden bendim, yaşadığı kenti, ülkesini terk eden bendim, anne olan bendim, gecenin bir vakti beşik başında bekleyen bendim, beni kendime getirecek rüzgârı kesmek için pencereleri kapatan, hepten başka biri gibi davranan, Sagrada Familia'nın altında Marcel'le karşılaşmadan evvel kim olduğunu, ne yaptığını şimdi hiç hatırlamayan bendim. Kendisinden eser kalmayan bendim. İçinde sonsuz bir boşlukla hiç sevmemiş ve sevilmemiş bir hayalet gibi gezen bendim"* (Yıldırım, 2022a, s. 174-175).

Süreyya iyi bir anne olamayacağı telaşını yaşar ancak daha da önemlisi birey ve özne olma sorunsalı ile karşı karşıyadır. Onun için annelik güdüsel veya doğuştan gelen bir durum değildir. Sonradan verilen bir rol olduğu için her kadın söz konusu annelik rolünün hakkını veremeyebilir düşüncesini öne çıkaran eserde Süreyya kızını terk ettiği için suçluluk bile hissetmez. Çocuğunu istemeyen bir kadın figürü olarak kendini ortaya koyar. Süreyya için kendi kızı Ada'yı terk etmesinde annesinden aldığı mirasın da etkileri vardır. Annesi nasıl terk etmişse o da kızını terk etmiştir. *"Ada'ya baktım. Pırıl pırıl uyuyordu. Ona bakamayacağımı biliyordum. İhtiyacı olanları veremeyeceğimi, onu ve kimseyi çok sevemeyeceğimi biliyordum. Ne çocuk ne anne olmayı biliyordum ben. Annemden aldığımı kızıma miras bırakacaktım. Daha fazlası elimden gelse, kuşkusuz yapardım"* (Yıldırım, 2022a, s. 174). Eser, annelik vasıflarının her kadına özgü olmadığı düşüncesini Süreyya figürü üzerinden problematize eder. Süreyya ise söz konusu durumu iki nedene bağlar: birincisi kendi annesinin de onu terk etmesi sonucu anneden kızına geçen bir mirasın uzantısı olmak, ikincisi ise anne ve eş olma durumunun genel geçer aşamalarının kendisiyle uyumlu olmadığının farkına varmak.

Süreyya kızını ve Marcel'i bırakıp İstanbul'a döner. İstanbul onun için sükûnet yeridir. Duygusallığa yer vermemeye çalışır ve romantize edeceği düşüncelere kendini kaptırmaz. Süreyya metanetli davranır.

> *"Büyük duygular, duygusallıklar, üzüntüler ve sevinçler fazlaydı. Sakin bir hayata, kendi hayatıma dönmüştüm. Aile dedikleri kutunun kutsanmış bir esaretten fazlası olmadığına karar vermiştim. Ne yaptığımın farkına bile varmadan tecrübe etmiştim bunu. Herkes için acı bir tecrübe olmuştu"* (Yıldırım, 2022a, s. 175).

Aile kavramının, evlilik müessesinin ve annelik rolünün tümünü bir potada ele alan Süreyya, bunlardan dolayı acı duymayı ve pişman olmayı aklından geçirmez. Süreyya aynı zamanda evlilik kurumunu da sorgulamaktadır. Marcel'in bir arkadaşının karısı olan Maita ile kaygılarını paylaşır. Kadın kaygılanmasına gerek olmadığını ve Marcel'e güvenmesi gerektiğini belirtir. Ancak Süreyya sorunun kökeninde bir farklılık olduğunu düşünür. "*Oysa benim hayatım bir güvenlik arayışıyla geçmemişti ki. Benim aradığım başka bir şeydi. Bulamayacağımı bildiğim için beni kısıtlayamayan, özgürleştiren bir şey"* (Yıldırım, 2022a, s. 167). Evlilik algısından da kadınların kendilerini güvende hissetme ihtiyacına dair olan birlikteliklerden uzak olan Süreyya bağımsızlığına düşkün bir birey olarak romanda konumlanmaktadır.

Anneliğe mesafeli duran Süreyya, aynı zamanda evlilik ve eş olma açısından da mesafeli bir duruşa sahiptir. Marcel'e gideceğini açık açık söyler. Marcel zaten Süreyya'nın annelik ve eş olmak için idealize edilecek biri olmadığını fark etmiş ancak Süreyya'nın çocuğu, kendisini ve evi terk edecek kadar büyük hamleler yapacağını tahmin edememiştir. Kızı Ada'yı terk etmesinin sebebini Rıdvan ile paylaşan Süreyya özgürlüğünü anneliğe tercih ettiğini anlatır, annelik ve çocuğun kendisini bağlayacağına duyduğu korkuyla nedenlerini değinir. "*Daha da önemlisi, annelerin içine yerleştiği iddia edilen o melek bana gelmedi. Ben çocuğumu onun için dünyadan vazgeçmeye hazır bir anne gibi sevmedim. Birinin bana o kadar bağlanmasından ürktüm. Gittim, kaçtım"* (Yıldırım, 2022a, s. 257).

Feminist paradigmanın temel argümanı olarak ele alınan annelik, kurguda öğrenilen bir durum olarak kavramsallaştırılır. Romana göre annelik kuşaklar arası bir geçişe sahiptir ve anneden kıza geçen bir çeşit pratikler bütünüdür. Kadınlar anneliği kendi annelerinden öğrenmektedirler düşüncesi, eserin temel odağı olarak görülür. Eserde algı kırıcı bir annelik örneği sergileyen, özgürlüğünü anneliğe tercih eden Süreyya figürü üzerinden içgüdüsel bir kavram olarak değerlendirilen ve kadınların doğasında olduğuna inanılan anneliğin yeni bir anlayıştan/perspektiften okunabilmesi gerekliliği üzerinde gelişerek öğrenilen bir kavram olarak annelik; anne-kız ilişkisi sorunsalında eserde açılımlanır.

2.7.1.1.Anne-Kız İlişkisi

Unutma Beni Apartmanı eserinde annelik kavramı ile birlikte anne-kız ilişkisi de sorunsallaştırılır. Süreyya annesi ile kendi davranışları arasında paralellikler görmektedir. Mesude nasıl ki zamanında bir tercih yapıp kızı Süreyya'yı kayınvalidesi Çeşminaz'a bırakıp gitmişse aynı davranışı Süreyya da gerçekleştirmiştir. O da kızını babasına emanet edip terk etmiştir. Annesi ile aynı kaderi yaşadığını ve neyi yaşamışsa aslında onu yaşattığını düşünen Süreyya eserin finalinde annesini anlamaya başlar. Süreyya böylece annesi ile uzlaşır. Söz konusu uzlaşı, kızı Ada ile bir köprü oluşturur. Annelik etmeyen kadın olarak tanımladığı annesi Mesude'den, anneliği yeniden öğrenebileceğini tasavvur etmektedir. Eserdeki temel argüman olarak somutlanan anneliğin kadın hayatında bir nevi toplumsal kurgu olduğu düşüncesi ile Süreyya tekrardan o kurguyu yeni bir anlamla inşa edebileceğini düşünmektedir. Süreyya için annelik, bildiğini evladına aktarma sanatıdır. Anneliği aynı zamanda *"yükümlük*" olarak düşünen Süreyya, annelerin esasında bildiklerini aktarma çabasında olduğunu idrak eder. Annelerin elinden bu kadarının geldiği, daha fazlasını bilemedikleri için ellerinden daha fazlasının da gelmediği özellikle vurgulanır. Romana göre anne ile olan sonsuz cebelleşme sadece gerçekleri hazmedememekten kaynaklıdır. "*Ne bilirlerse onu öğretirler anneler, sahip olduklarını aktarırlar. Budur onların kutsal ödevi"* (Yıldırım, 2022a, s. 415). Anneliğe yüksek anlamlar atfetmenin bir anlamı olmadığı vurgusuna yer verilen eserde annenin kendi zihinsel kovasında ne varsa çocuklarının bardağına da onu dolduracağı üzerinden iletiler sunulur. Ayrıca anne-kız ilişkinin de olumlanmasının bu realitenin kabulüyle olanaklı olacağı da vurgulanır.

2.7.2. Kadınlık Rollerinden Özgürlüğe Kaçış

Yerleşik kadın rollerin kaçışı sembolize eden bir figür olarak Süreyya, *Unutma Beni Apartmanı* eserinin başkahramanıdır. Süreyya ve babaannesi Yalova'da yaşarlar. Çocukluk ve gençliğini Yalova'da geçiren Süreyya'nın en büyük arzusu özgür olmaktır. Üniversite üçüncü sınıftayken babaannesini kaybeder. Babaannenin yokluğu onun için kendince bir bağımsızlık alanı oluşturmuştur. Artık ruhsal olarak sorumlu olduğu veya kendini mesul tutacağı kimsesi yoktur. *"İşte artık tümüyle özgürdüm. Özgür ve buz gibi yalnız…"* (Yıldırım, 2022a, s. 53). Babaanneye karşı kayıtsız duruşu olan; kendinden kaçmak, geçmişinden arınmak isteyen Süreyya babaannesinin ölümüne çok da üzülmez.

Yalnız, biraz da yabancılaşmış bir kadın olan Süreyya hayatta tek yakını olan babaannesi ölür ölmez üç ay içinde tüm mal varlıkları olan ev ve dükkânları elden çıkarır. Evden sadece bazı fotoğraflar ile kıyafetlerini alır. Babaannesinin ölümü onun yerleşik hayatla olan bağını koparmıştır. Julia Kristeva (2018, s. 19) Simone de Beauvoir'ın bir sözü üzerinde durur. Buna göre onun özgürlüğü kadınlar açısından *"bireysel şans"* olarak değerlendirmesini hatırlatır. Süreyya da özgürlüğüne düşkündür. Çeviri işinden kazandığı ile lüksten uzak bir şekilde yaşamını idame ettirir. Bankada bekleyen büyük bir meblağ parası vardır. Dünyayı gezmeyi, başka ülkeler görmeyi planlar. Yılda bir veya daha fazla olacak şekilde bir turistten daha fazla çeşitli ülkelerde kalır ve birçok şehri gezme olanağı bulur.

Süreyya'nın özgürlük anlayışı ve özgür yaşam tarzı sadece farklı ülke ve şehirleri gezmek değildir. O bağlanmayacağı ve her an çekip gidebileceği tüm mekânları, özgürlük olarak alanı olarak hayatına katmıştır. Yolcu FM'de *Kırmızı Defter* adlı bir edebiyat programını bırakır. Radyodaki işinden ayrılırken bile Süreyya pervasızdır. Onun için bırakmak en doğal hakkıdır. Bağlılığı veya bağımlılığı hiçbir şeye karşı yoktur. *"İstediğim zaman istediğim her şeyden vazgeçebilmek kaybetmek istemediğim tek lüksümdü. Hayatım boyunca vazgeçme hakkından hiç feragat etmedim. Can acıtmak pahasına bile olsa…"* (Yıldırım, 2022a, s. 141). Bağımsız bir kadın tavrını sürekli koruyan Süreyya'nın aslında temelde bir terk edilme korkusu da vardır. Dowling *Sindrella Kompleksi – Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu* adlı eserinde kadının bağımlılık ve bağımsızlık izleklerini irdeler. Yazarın kendi hayatından kesitlerle örnekler verdiği eserde kadınların aslında "*özgürlük için değil, bunun tam tersi olan bağımlılık için eğitildik"*lerini söylemektedir (Dowling, 2021, s. 7). *Unutma Beni Apartmanı*'na göre çok fazla arkadaş edinemeyen, yoğun bir şekilde suskun olan Süreyya terk edilme korkusuyla sürekli karşı karşıya kalır. Süreyya arkadaşlık ilişkilerinde ve insanlarla yakın diyaloglarında tıkanıktır. Özgürlük onun için önemli bir odak olur.

Kendini sürekli olarak *"yabanıl bir ot"* gibi gören Süreyya, istenmediği düşüncesindedir. *"Kimse varlığımı önemsemiyordu"* der (Yıldırım, 2022a, s. 71). Yıllarca hem sevgilileriyle hem arkadaşlarıyla ilgili aynı kaygıları duymaktadır. Sürekli olarak terk edilmekten korkar. *"Önce terk edilmekten korkacak, deliler gibi korkacak, sonra günün birinde sebep bile aramaksızın arkasını dönüp giden ben olacaktım"*

(Yıldırım, 2022a, s. 72). Bağlanmamak adına sürekli olarak terk etmek durumunda kalan Süreyya, tüm çevresine sırtını döner. Böylece Süreyya yalnız ve topluma yabancılaşmış bir kişi olarak otellerde yaşamaya başlar.

Mekân ve cinsiyet olgusu arasında feminist teoride ilişki kurulmuştur. Buna göre kamusal alanların erkeklikle, özel alan olan olarak tanımlanan ev ise kadınlıkla ilintilenir. Ev algısı yerine otel kavramıyla öne çıkan Süreyya figürüyle romanda, yerleşik kadın algısı yerine bireysel yaşama dönük kadını örneklemektedir. Yerleşik hayatın dışında göçebe bir ruha sahip olan Süreyya'nın ruhsal göçebeliği onun mekânla ilişkisini etkilemiştir. Hukuk bitiren Süreyya aileden kalan servetinin verdiği rehavetle yaşamaya başlar. Ancak küçük çeviri işleri de yapmaktan geri durmaz. Avukatlık yerine meslek olarak çevirmenliği seçer. Önce öğrenci evinde birkaç ay kalır, sonra otellerde yaşamaya başlar. Otelde kalmasının nedenlerini sıralar.

> "*Otelde kalmayı bilinçli bir şekilde tercih etmiştim. Bildiğim bir ülkede, bildiğim bir şehirde bir yabancı gibi yaşamanın nasıl olacağını görmek istemiştim. Neticede korkunçtu. Yeni bir şey hissetmemiştim çünkü. Ben zaten hep, her zaman, her yerde yabancı olmuştum. Otel ya da ev, hiçbir yer bana yuva olmamıştı. Sonra gittiğim bütün ülkelerde, bütün şehirlerde küçük bakımsız otellerde kaldım. Otellerle bağım böyle başladı. Kendimi zavallı ve biçare hissetmiyordum oralarda. Aksine yüzleştiğim gerçekliğin gücünü keşfettiğimi, hissettiğimi düşünüyordum"* (Yıldırım, 2022a, s. 84).

En büyük sorunu, başkalarının ona *"acıması"* olan Süreyya yaşamında kendine ait bir hikâye ile devam etmek isteyen; bağımsız bir figür olarak kendi başına davranan, yalnız ve kaybolmak isteyen bir ruha sahiptir. Süreyya'nın Ankara'ya taşınması, çeviri işlerinde çalışmaya başlaması ve otellerde yaşamaya devam etmesi, onun bağımsız karakterinin bir yansıması olarak eserde gösterilir.

Mekânla olduğu gibi insanlarla da uzun vadeli bir iletişimde olmayan Süreyya'nın görüştüğü insanlar ise zamanla onun hayatı hakkında konuşmaya ve yaşamını yargılamaya başlamaktadırlar. Bilhassa Süreyya'nın otelde yaşamını sürdürmesini yadırgamaktalar ve bu hayat tarzını sorgulamaktadırlar. Yanında çalıştığı dergi editörlerinden biri otelde kalmamasını, gelip kendi yanında/evinde yaşamasını ister. Ancak Süreyya bu teklifi kabul etmez. Süreyya için bir erkekle aynı evde yaşamak katlanacak bir durum olarak değerlendirilmez. Bunun üzerine editör onu eleştirir. "*Sen ne biçim kadınsın"* diye sorgular. *"Kadın dediğin evcimen olurmuş, kendini ancak evinde rahat hissedermiş, evini dayayıp döşemekten haz alırmış. Bir serseri, bir kaçık*

gibi otel köşelerinde yaşamak da ne demekmiş!" (Yıldırım, 2022a, s. 99). Yerleşik bir kadın anlayışına sahip olmayan Süreyya, dergi editörünün zaman içinde kendisine yönelik tutumunun değişmesi karşısında çeşitli tespitler yapar:

> *"Bir otelde yaşadığımı tanıştığımızdan beri biliyordu. Neredeyse bir senedir. Sevgili değilken, bir evde değil de bir otelde yaşamayı tercih edişimi ilginç bulur, hatta bu kararımdan dolayı için için bana saygı duyardı. Ona kalırsa, az kişinin göze alabileceği bir çeşit karşı duruştu bu. Kafamın köşesinde geçmeyen isyanlar uyduruvermişti bir otel odasında yaşıyor olmama. Sevgililik müessesine adım atmamızla birlikte bana da, otele de, odama da bakışı değişmişti. Yaptığım ve yapmadığım her şey kendisi için bir tehdit unsuruydu artık"* (Yıldırım, 2022a, s. 99).

Kadınların hayatına müdahale etme ve onu değiştirip istediği şekle çevirmeye başladıkları için erkeklerin her durumda kendi egemenliklerinde vazgeçemeyen davranışları Süreyya'nın bakış açısından irdelenir. Beauvoir (2021b, s. 371) erkeklerin her durumda *"egemen özneler"* olarak varlıklarını gösterdiklerini belirtir. Esere göre otel odalarında bir kadının yaşaması pek de alışagelmiş bir durum olarak kabul görmez. Kadınlar evlerde ve korunaklı alanlarda yaşarlar. Oysa bir otel odası tekinsizdir. Süreyya'nın düşüncesine göre editör sevgilisi de cinsiyet algılarının ve kalıplarının dâhilinde onu dışlamakta ve yadırgamaktadır.

Kadınların "*özel alanın objesi"* olarak görülmesi kadının *"sosyal, ekonomik ve kültürel"* hayatlarında *"engellenmiş*"lik hissi yaratır (Aktaş, 2013, s. 70). Sevgilisinin tutumunu *"ikiyüzlülük*" olarak değerlendiren Süreyya, *"sahiplenme"* üzerinde kendine bu çeşit hak gören bir insandan, kendisini egemenliği altına alma çabasını değerlendirir.

> *"Bir zamanlar pek bayıldığı evsizliğim şimdi gözüne korkunç görünüyordu. Beni kadın gibi yaşamaya davet ettiği gün onu terk etmeliydim ama yapmadım. Kadın gibi yaşayabileceğimden umudunu kesince, kıymetli sevgisini bende heba etmemeye karar vererek o beni terk etti"* (Yıldırım, 2022a, s. 100).

Erkekliğin bir çeşit tahakkümle kadını yönetme mücadelesini Süreyya kabul etmez. Romanda Süreyya erkek egemen özne kavramına karşı çıkmakta ve kendini karar veren bir özne olarak konumlamaktadır. Romana göre *"kadın gibi"* olmak veya yaşamak belli bir kalıbın ya da şablonun içindeki düşünceye dayanmaktadır. Belirli bir düşünce kalıbına sığmak istemeyen Süreyya ise terk edilmiştir. Mevcut düşünce kaidelerinin dışında bir yaşam sergilemekten haz duyan Süreyya terk edildiği için de üzülmez. Prag, Amsterdam, Berlin gibi birçok Batı şehrini gezen ve İstanbul'da yaşamaya karar kılan Süreyya otuz yaşından itibaren kendi evine yerleşir. Süreyya

mevcut kadınlık algısını yerleştiği mekânlara da aktarır. Özgürlüğünün ve yaşamın olası tadını anlık da olsa yaşamak isteyen Süreyya yaşamını da minimalize eden bir karakterdir. Minimalist bir yaşam tarzı ile bağımlılık geliştirmeden tamamen ruhsal, kültürel, mekânsal bir bağımsızlık anlayışını benimsemiş biridir.

2.7.3.Cinsiyet Algısı, İntihar ve Yazarlık

Unutma Beni Apartmanı'nda ele alınan bir izlek de yazarlık ve intihar kavramlarıyla cinsiyet algısı arasındaki bağlamdır. Süreyya, sürekli kitap okuyan biridir, hayatına bir anlam katma düşüncesi ile yazmaya karar verir. Yazarlık serüveninde NY adlı bir kadına gölge yazarlık yapmaya karar verir. NY oldukça zengin bir ailenin kızıdır ve çok genç bir yaşta kendini kanıtlamak istemektedir. Her istediği olan NY, yazarlık yeteneği olmadığı hâlde Süreyya'ya para karşılığında roman yazdırır. Süreyya NY için romanlar yazmaya ve romanlarında otobiyografik temalar kullanmaya başlar.

Süreyya'nın NY için yazdığı bir romanda intihar konusuna yer verir. Ancak intiharı yazdığı kurgusal düzlemde ele alırken kadın bir kahraman seçmeyi planlar.

> "*Çünkü okuduğum kadın intiharları erkeklerinkinden farklıydı ya da ben öyle hissediyordum. Yazılmamış birer şiir gibiydi her biri. O intiharları, zarif ve çarpıcı buluyordum. Sadece intiharı değil, ölümü de kutsallaştırmak gafletine düşmüştüm o günlerde. Çok yakında tokat gibi bir cevapla kendime geleceğimden haberim yoktu"* (Yıldırım, 2022a, s. 283-284).

Süreyya kadın intiharlarını cinsiyet algısı açısından erkeklerin intiharlarından farklı görmektedir. Bilhassa Virginia Woolf'un ölümünü çarpıcı bir bulan Süreyya, cinsiyet açısından bir kadının ölümünün nasıl bir görünüm kazandığını ve nasıl bir tabloya denk geldiğini merak etmekte, bu intiharların sanatsal bir anlam taşıdığını düşünmektedir. Woolf'un suyu sevmediği hâlde suda boğulmayı seçerek ölme istemi ve metodunu Süreyya oldukça etkileyici bulur, eteklerinde taşlarla yürüyen bir kadının ölümünü oldukça *"şiirsel"* olarak değerlendirir. *"Ne kadar zarif, ne kadar korkunç ve cüretkâr bir ölümdü bu*" (Yıldırım, 2022a, s. 284). Yine feminist şairlerden biri olan Sylvia Plath'ın intiharı romanın temas ettiği bir nokta olur. "*Babasının ölümünden sonra kendine bir mezar kazıp içine girmeyi ve orada ölmeyi deneyen küçük kız, nihayet ölmeyi becerecek kadar büyümüş ve kendisini evli ve çocuklu bir kadın olarak hapsedildiği mutfağına gömmüştü"* (Yıldırım, 2022a, s. 285). Süreyya şairin ölüm

metodunu "*ironik"* bulur. Şairin daha basit yollar yerine annelik görevlerini yerine getirdiği yer olan *"mutfak*"ta ölmesi dikkatini çeker.

Diğer bir kadın sanatçının intiharını da Türk edebiyatından örnekler. Sözü edilen sanatçı Nilgün Marmara'dır. Sylvia Plath şiirleri üzerine tez hazırlayan Marmara da intiharı seçen kadınlardandır. Süreyya kadın intiharlarını sadece sanatçı camiadan vermez. Ona göre kadının kendi vazgeçtikleri, geride bıraktığı hayalleri, istemediği bir hayatı yaşamak mecburiyeti de bir nevi ölümdü.

> "*Ama sadece şairler değildi ölürken şiir yazanlar. Yaşarken kendilerine ait olmayan rolleri oynamak zorunda kalan ve seyredilmekten yorulan bazı kadınlar, ölürken nicedir kendilerine ait olmaktan vazgeçmiş bedenlerini iyice soğutup, kimsenin daha fazla bakmak istemeyeceği bir hâle getirmeyi yeğleyebiliyorlardı"* (Yıldırım, 2022a, s. 285-286).

Romana göre kadınlar kendi hakkı olan bir yaşamı istemeyerek ortaya koydular. Kadının sadece görünüm ve beden üzerinden tasavvuru bir çeşit trajediye dönüşebilmektedir. Süreyya kadının hayat içinde beden kavramını Marilyn Moore üzerinden anlatır. Türk sinemasından da Seher Şeniz, Mine Mutlu ve Feri Cansel gibi Türk sinemasında erotik sahneleriyle bilinen isimlerden bahseder.

2.7.4. İçselleştirilmiş Ön Yargılar ve Kadının Toplumsal Konumu

Cinsiyet algıları konumlandırılırken yansımalarının bir stereotipten geçtiği sorunsalı *Unutma Beni Apartmanı*'nda belirginleşmektedir. Toplumsal cinsiyet algısının bir çeşit kültürel ön yargılar üzerine kurulu olduğu düşüncesine yer verilmektedir. Süreyya bir gece Ayla'nın evinde kalır. Sabah evden dönerken yoldan geçen bir kadın onun dikkatini çeker. Kadını gözlemler ve kadının ağladığını fark eder. Süreyya kadınların sokakta ağlama nedenlerinin ille de karşı cinsle bağlantılı olması düşüncesini olumsuz görür. "*Kafamın nasıl çalıştığını fark edince, içimdeki bu galiz sesten rahatsız oldum"* (Yıldırım, 2022a, s. 366). Süreyya toplumun hatta kendisinin bile ne kadar ön yargılı bir düşünce yapısına sahip olduğunu fark eder ve kendi düşünme tarzından dolayı keyfi kaçar. Bourdieu (2015, s. 129) çalışma hayatında, eğitimde, ailede kısaca hayatın tüm alanlarında erkek egemen bir yapının bulunduğunu, "*eril tahakküm ilişkisinde"* normalize edilen ve doğallaştırılan bir zihinsel sürecin tüm herkesi tesiri altına aldığını ifade eder. İçselleştirilen ve doğallaştırılan düşünce şekilleri bireylerin birtakım stereotipler oluşturmasına neden olmaktadır. Romana göre Süreyya'nın kendi

hayatını ve bağlamlarını düşünmeden karşıdan gelen ve sokakta ağlayan bir kadına ön yargılı olması bir açıdan doğallaştırılmış eril tahakkümün bir göstergesidir.

Eserin bir sahnesinde Rıdvan işyerinden İsmet adlı bir gençle akşam yemeği sonrası kavgaya tutuşur. İkisi de alkollüdür. Ancak İsmet'in kendisini rahatsız eden tavır ve konuşmaları üzerine Rıdvan onu döver. İsmet bıçakla Rıdvan'a saldırmaya başlar. Rıdvan kendini korumaya çalışır. Sabah haberlerinde İsmet'in bıçaklı bir saldırı sonucu öldüğünü öğrenir. Bu Rıdvan'ı aşırı derecede tedirgin eder ve Süreyya'yı telefonla arayarak evine çağırır. Süreyya Rıdvan'ı teselli etmeye ve onu dinlemeye çalışır. Rıdvan'a uyuması ve dinlenmesi gerektiğini söyleyen Süreyya, sabah Rıdvan'a mutlu haberi verir. Rıdvan'ın İsmet'i öldürmediği gazetenin üçüncü sayfa haberlerinden okunur. Olaya göre İsmet'i öldüren eski karısı Melahat'ın sevgilisidir. Süreyya bu olayı Melahat açısından değerlendirir. Neticede Melahat'ın eski kocası ölmüştür ve yeni sevgilisi de suçun faili olarak cezaevine girmiştir.

> *"Tanrıçalar, masal prensesleri, usta silahşorların uğruna düello ettiği güzeller… Bunlardan hangisi Melahat'tı? Kont Vronski'nin aşkıyla evliliğinden vazgeçen Anne Karenina'yı hatırladım. Şimdi kimse yoktu, kalmamıştı. Eski kocası mezarı, sevgilisi hapsi boylamıştı. Ortalığı karıştıran, erkeklerin hayatını cehenneme çeviren kötü kalpli bir cadı mıydı, yoksa şaşkına dönmüş, ne yapacağını şaşırmış biçare zavallı bir kadın mıydı? Böyle durumlarda kadınlardan beklenen, bu iki kılıktan birini kuşanmaları olur hep ne de olsa. Kadınlara fazla seçenek sunulmaz. Melahat'ın da pek fazla seçeneği kalmadığını düşündüm"* (Yıldırım, 2022a, s. 235-236).

Toplumsal cinsiyet algısı açısından kadınların gerçek hayatta veya edebî kurguda pek de seçimlerinin olmadığı ve kendi yaşamlarının öznesi olarak konumlanmadıkları eserde belirtilir. Öte yandan eser Melahat gibi üçüncü sayfa haberlerine konu olmuş bir kadın dışında Prenses Süreyya'nın hayatına da gönderme yapar. Çocuk doğuramadığı için ülkesinden sürgüne gönderilen bir prenses olan Süreyya, hikâyesi ile bilinir. Kadınların prenses dahi olsa rollerinden kaynaklı olarak neler yaşayabilecekleri Prenses Süreyya örneğinde somutlaştırılır. İran şahıyla evlenen Prenses Süreyya'nın hikâyesinden hareketle Mesude kızının adını Süreyya koymuştur. Süreyya ise şöyle yorumlar: "*Yüzümüzün benzemediği aşikâr. Bu durumda benzerliğimiz bahttan yana olmalı"* (Yıldırım, 2022a, s. 259). Tarihsel kesitlerde bile kadın toplumsal düzlemde doğum ve annelik üzerinden kurgulanmaktadır. Kadınların zaman, mekân ve sınıf açısından da ayırt edilmeksizin ikincil konuma atıldığı düşünceleri eserde bilhassa öne çıkarılır.

Unutma Beni Apartmanı'nda dikkat çeken bir diğer husus da üç farklı kuşaktan üç farklı kadına yer verilmesidir. Bunlar sırasıyla şöyledir: ilk kuşak babaanne Çeşminaz Hanım, ikinci kuşak anne Mesude ve son kuşak Süreyya. Eserde söz konusu üç kuşağın değişim ve dönüşümleri yansıtılır. Çeşminaz Hanım Süreyya'nın babaannesidir ve Süreyya'ya göre tam bir Osmanlı kadınıdır. Güçlü, mağrur ve kararlı bir kişiliktir. Çeşminaz Hanım, aile içi gizliliklerin olması gerektiğine ve bu şekilde ailenin korunabileceğine inanır. Geleneksel bir düşünce yapısını yansıtır ve *"Kol kırılır yen içinde kalır"* anlayışına sahiptir. *"Babaanneme göre aile içindeki, hatta kalp içindeki hiçbir sorun dışarı yansıtılmamalıydı"* (Yıldırım, 2022a, s. 28). Anne ve babası olmayan Süreyya'ya Çeşminaz Hanım bakar ve onu büyütürken çok dikkat eder. Çocukluk çağındaki Süreyya'yı *"Hanım hanımcık"* yetiştirmeye çalışır. Süreyya genç kızlığa geçtiğinde daha da dikkatli olması gerektiğini sürekli olarak tembihler.

Babaanne dışarının insana ve aileye nasıl baktığını önemsemektedir. *"İnsanların nasıl göründüğü onun için çok önemliydi. İnsanların bizi nasıl gördüğü daha da önemli. Başkalarının yanında asla şikâyet etmez, evimizin içinde ne olursa olsun, ne tür sıkıntılar yaşarsak yaşayalım, her şey yolundaymış gibi davranırdı"* (Yıldırım, 2022a, s. 30). Çeşminaz Hanım asla başkalarının yanında ağlamaz, gözyaşlarını ve zayıflığını gizler. Ketumdur. Esere göre kadının ihtiyatlılığı onu ketum yapar. Sessizliğe bürünen bir varlığın içsel derinliği, yoğunluğu vardır. Sessizliği aynı zamanda derinliğini de artıracaktır. Dilsel alanda ifade edecekleri de daha ihtiyatlı bir hâl alacaktır. *Unutma Beni Apartmanı*'nda cinsiyet ve dil ilişkisi açısından konuşmanın ve karşı tarafa sesini ulaştırmanın temelinde güç yattığı düşüncesi söz konusudur. Kadının toplumsal konumu onun güç sahibi erkeklere sesini ulaştırmasında bir engel teşkil etmekte ve kadını sessizliğe itmektedir. Böylece "*kadın ile suskunluk arasındaki ilişki"* yeniden ele alınması gereken kavramsal bir bağlama işaret etmektedir.

Kadınlar özne olarak toplumsal konumda yer alamadığı için dilin olanaklarına yeterince erişim sağlayamamaktadır. Söz konusu durum *"toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının erkeğin egemenliğini sürdürmesi"* (Spivak, 2020, s. 58-59) olarak değerlendirilir. Kadın erkeğin gölgesinde kalır. Böylece kadın kendi adına konuşacak bir özne olamayacak, sessizlikle varlığı bilinen bir nesneye dönüşecektir. Spivak (2020, s. 111) sessizlikle cinsiyet ilişkisi açısında betimlenen durumu "*Kadın olarak madun ise işitilemez ve okunamaz"* şeklinde değerlendirir.

Çeşminaz Hanım özellikle genç kadınlara gizliliği, gizemi ve erkeklerle asla paylaşılmaması gereken çeşitli düşüncelerini aktarır. *"Kocan bile olsa söylemeyeceksin. İnsanı hafif sanırlar. Tıpkı kıymetli bir taş gibi düşün. Hafifledikçe değeri azalır insanın"* (Yıldırım, 2022a, s. 31). Çeşminaz Hanım kocasıyla otuz iki yıllık bir evlilik sürdürür. Ancak kocasını ilk olarak düğünde gördüğünü asla söylemez, bunu bir sır gibi saklar. Babaannenin dönemine ait bu mini hikâye aslında ilk kuşak kadının toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin algılarının nasıl oluştuğunu ve yaşamlarına nasıl sirayet ettiğini örnekler niteliktedir. *"Dedem, babaannemin kendisini ancak söz zamanı gördüğüne inanmış ömrü boyunca"* (Yıldırım, 2022a, s. 31). Süreyya da babaannenin himayesinde büyüdüğü için kadınlık öğretilerinin ilk adımlarını ondan alır. Babaannenin düşünceleri ve cinsiyet mefhumuna yaklaşımı Süreyya'da bir çeşit etkilenme yaratır.

Süreyya, insanları hayatına almamaya ve belli bir mesafeden yaşama ve topluma yaklaşmaya başlar. Sosyal yaşama sırtını döner ve *"mahremiyetine yönelik direnç göstermesi"* onun aynı zamanda ev ve yerleşiklik algılarına da tesir eder. Bununla birlikte *"otel"* yaşamının tercih etmesinde etkili olur (Baytimur, 2022, s. 231). Babaannelerin kadim kültürel hafızaları kız çocuklarını hatta torunlarına kadar etki alanı gösterebilmektedir. Öte taraftan mahremiyetin dişil bir alanda gösterilmesi de Süreyya'nın dikkatinden kaçmamıştır. Çeşminaz Hanım'ın evliliğe ve anneliğe yaklaşımına değinilir. Çeşminaz Hanım, ilk hamileliğinde aşırı derecede temizlik yapar ve bebeğini kaybeder. Kocası bu durumdan dolayı ona oldukça kızgındır. Çeşminaz Hanım çocuğunu kaybetmiş ve onun yasını tutmaktayken kocası ona daha çok öfkelidir. Çeşminaz Hanım erkekliği anlayıştan uzak olarak yorumlar.

> *"Deli adam. Benim çektiğim ıstırabı anlayabilir mi hiç? Yavrumu karnında taşıyan, soluyan bendim. Ama erkekler böyledir kızım. Onlar, en iyisi bile seni anlamaya çalışmaz. Kendisini anlamanı bekler sadece' derdi. Yine de dedemin o zamanki tavrına kızgın görünmezdi. Zaten öyle olmalıymış, bunda bir gariplik yokmuş gibi davranırdı. Bu bir erkeklik hâliydi ona göre"* (Yıldırım, 2022a, s. 32).

Babaanne Çeşminaz Hanım ilk kuşağı simgelemekte, mahremiyet ve gizliliği esas almaktadır. Çeşminaz Hanım ağırbaşlı görünmek ve vakur bir tavrı ortaya koymak istediğini belirterek eski kuşak erkeklerin de duygularını ifade etmediklerini ve suskunlukla iletişim kurduklarını söyler. Erkeklik alanı eski kuşak için susmak ve duygularını göstermemek, kadınlar içinse gizem ve gerçeği söylememek şeklinde biçimlendiği görülür. Süreyya'nın en çok rahatsız olduğu durumlardan biri de

"*başkaları"* kavramıdır. *"Hayatımın uzunca bir dönemini yiyip bitirmiş 'başkaları' takıntısı, bana babaannemden miras kaldı. Oğlunun kendine bıraktığı mirasa, bıraka bıraka 'başkaları'nı bıraktı babaannem"* (Yıldırım, 2022a, s. 22). Yine eski kuşak kadınlık betimlemesini ifade eden bir figür olan Fidan Teyze, Çeşminaz Hanım'ın komşusudur ve arkadaşıdır. "*Babaannem gibi kendini anlatmayı sevmeyen, acısını içine akıtan, suratındaki porselen maskeyi hiçbir zaman çıkarmayan biriyle ne kadar kardeş olunabilirse artık"* (Yıldırım, 2022a, s. 60). Süreyya her iki kadının da içe dönük olmalarını ve içsel dünyalarını birbirleriyle paylaşmamalarını yadırgar.

Süreyya'nın gözlemlerinde eski kuşak kadınlık daha geleneksel ve değişime kapalıdır. Geleneksel kuşağın temsilcisi olarak gösterilen Çeşminaz Hanım duruşu, yaşam şekli ve iç dünyasına gömdükleriyle gizemli ve otoriter bir anlayışa sahiptir. Bununla birlikte mesafeli ve –her ne kadar torunu Süreyya tarafından yadırgansa da- mahremiyet yönü güçlü olan bir kadın olarak resmedilir.

2.8. BİTİRGEN (2011)

Figen Şakacı'nın roman serisinin ilk kitabı olan *Bitirgen,* ilk basımı 2011 yılında yapılmıştır. *Pala Hayriye ve Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı* adlı üçleme romanlarından ilki olan *Bitirgen,* küçük bir kız çocuğunun ortaokul ve lise yıllarını kapsayan bir büyüme romanıdır. Yazar arka planda tarihsel bir nitelik taşıyan roman için *"büyüme"* ya da *"büyüyememe"* bağlamlarını öne çıkardığını belirtmekte, romanların cinsiyet açısından kadınların *"büyüme serüvenine yaşadığı toplumsallıktan bağımsız bakılamayacağını"* ifade etmektedir (Özcan, 2017). Büyüme romanları Batı'da 19. yüzyılda ortaya çıkmakla beraber öncelikle erkeklerin kaleminden büyüme- bilinçlenme roman formatlarında ele alınmıştır. Parla'ya (2004:181) göre erkek yazarlar ile kadın yazarlar arasında Buldingsroman olarak nitelenen "*büyüme – bilinçlenme"* romanlarına karşı kadınlar daha yoğun ilgi göstermektedirler. *"Türkiye'de kadınlarca yazılmış Bildungsroman'ları mutlu sonla bitmezler"* (Parla, 2004:181). Dolayısıyla söz konusu romanların kadınlar tarafından daha çok tercih edildiği düşünülmektedir.

Küçük bir kız çocuğunun büyüme serüvenini; çocukluk, ergenlik çağlarını anlatan *Bitirgen* romanı günlük şeklinde yazılmıştır. Hem romana hem kahramana hem de günlüğe verilen Bitirgen adı, romandaki küçük kızın babasının onun için kullandığı bir

sevgi ifadesi olarak belirmektedir. Küçük kız çocuğu da günlüğüne bu ismi verir. Romanda küçük kızın gözünden ailesi, çevresi, okulundaki kişiler ve kendisini etkileyen olaylar anlatılmakta, eserin arka planında dönemin siyasi olayları yine bu küçük çocuğun gözünden verilmektedir. Eser konu olarak Bitirgen'in 1980 darbesi öncesi yazlıkta yaşadıkları hayat, komşuları, İstanbul'a dönüşü, ortaokul ve lise yıllarındaki öğretmenleri ve arkadaşları, ablasının evliliği, babasının hastalığı ve nihayetinde babasının ölümü şeklinde kesitler hâlinde ele alınmaktadır.

Bitirgen on iki on üç yaşlarında ergenliğin başlarında ve orta halli bir ailenin en küçük kızıdır. Bir ablası ve bir de ağabeyi vardır. *Bitirgen* romanı küçük kız çocuğunun ailesinin deniz kenarında aldığı bir yazlıktaki hikâye ile başlar. Olay, 12 Eylül 1980 darbesi olmadan önceki yaz tatilinde gelişir. Olayların anlatıcısı Bitirgen oldukça özgür, hayatı bildiği gibi yaşayan, başına buyruk ve zeki bir çocuktur. Sınıfta birinci olan Bitirgen, okulda çok başarılıdır. Aynı zamanda aklına ne gelirse hemencecik soran ve dobralığıyla sivrilen, insanların onun hakkında ön yargılı olmasına neden olduğu davranışlarıyla öne çıkan bir kız çocuğudur. Bitirgen'in en büyük hayali yazar olmaktır. Babasına aşırı bir düşkünlüğü olan Bitirgen, aynı bağlılığı ve iletişimi annesi ile kuramamakta, mahallede kendisinden yaşça büyüklerle/komşularla arkadaşlık etmektedir. Oldukça yalnız olan bir çocuk olan Bitirgen, erkek çocuklarıyla top oynamaya çalışmakta ancak kimse onu oyununa dâhil etmemektedir. Kavgacı ve asi bir çocuk olduğu için kimse onunla arkadaşlık kurmak istememektedir. Babası alkolik, annesi ise aşırı derecede sinirli bir kadındır. Anne ve baba arasındaki gerilimlerin yoğunluğu tüm aile bireylerine sirayet etmiştir. Bundan dolayı ailede kavga hiç eksik olmaz. Günlükte tüm bu gerilimler ve çatışmalar bir çocuk bakışıyla/algısıyla verilmektedir.

Ortalıkta çok fazla gezen ve kayalıklarda düşünen, ağaçların tepesine çıkan ve geniş bir hayal gücüne sahip Bitirgen, telefon santralinde çalışan Semra'nın yanında belli bir süre telefonlara bakar. Semra Bitirgen'i kendisine yardımcı olması için bir süreliğine yanına alır. Telefon santralinde çalışmaya başlayan Bitirgen, telefonları dinlemeye başlar. Semra durumu fark edince ona telefon işini bir daha vermez. Komşuları Bülent'in verdiği bir kitap elinde görülen Bitirgen, ailesine yalan söyler. Kitabın Soner tarafından verildiğini anlatır. Ağabeyi duruma çok kızar ve kitabı neden kız kardeşine verdiğinin hesabını sormaya gider ancak Soner'i bulamayıp eve döner.

Ağabeyi Bitirgen'e sahili yasaklar. Bülent'in verdiği kitabı da yırtar. Onları yazlıktan göndermekle tehdit eder. Bitirgen Bülent'e kitabın yırtıldığını söyler ancak Bülent üzülmesine gerek olmadığı söyleyerek onu teselli eder. Sürekli kayalıklara çıkıp oralarda yalnız gezen Bitirgen, eylül ayında bir askeri darbe olduğunu duyar. Okula bir süre gidemeyen Bitirgen, Bülent'in de düğünün iptal olduğunu da duyar. Çok sevdiği ve en iyi arkadaşı olan komşuları Müjde'yi de bir süre göremez. Darbe sonrası aile apar topar İstanbul'a döner. Bu arada Müjde ölmüştür. Müjde'nin ölüm nedenini bir türlü öğrenemez ve etrafındaki tüm insanların hızlı bir şekilde hayatlarının normaline döndüklerine tanıklık eder. Okula başlar. İstanbul'daki hayat yazlıktaki hayata benzer. Sürekli bir tartışma hâlindeki ailede Ağabey'i Bitirgen'i eve geç geldiği için döver. Yılbaşından sonraki bir tatil gününde Türkçe öğretmeni Fırat Bey ile görüşme planı yaparlar. Ancak Fırat Bey ona karşı olumsuz davranışlar sergiler. Bitirgen bu duruma çok üzülür ve bu yaşananlardan utanır. Hastalanır ve iki gün yataktan çıkamaz. Okula tekrar döndüğünde Fırat Bey'in okuldan istifa ettiğini duyar. Bu arada ablası görücü usulüyle tanıştığı Erol ile evlenir. Düğünden sonra babasının rahatsızlığı artar. Babası hastaneye yatırılır. Evde tek başına kalmasın diye aile, kızlarını bir süre tanıdıklarında misafir olarak bırakır. Hasta olarak giden babanın cenazesi gelir. Eserin bu olay kısmı bittikten sonra Bitirgen'in babası ve annesi için ayrılan iki bölüm vardır: *Tıpkı Kabuk* ve *Ceviz Oynamaya Geldim Yoktun.* Babasını anlattığı kısımda ona olan özlemini anlatırken annesi ile ilgili kısımda bir anne-kız ilişkisini olumlu bir atmosfer içinde anlatır. Eser bu son iki bölümle biter.

2.8.1. Kız Çocukluğunun Varoluşsal Süreci ve Eril Tahakküm

Bitirgen romanında kız çocukları korkular ve tehditlerle büyümekteler düşüncesi öne çıkarılır ve eser kız çocuğu olmanın toplumsal algıdaki tezahürlerine eğilir. Romanın ana kahramanı kız çocuğunun ailesinde, erkek egemen bir kültür vardır. Ailenin bilhassa kız çocuklarına yönelik baskıları söz konusudur. Aynı şekilde evin erkek çocuğu da anne ve baba kadar etkili olduğu görülmektedir. Kız çocuklarına yoğun baskı, ağabey figürü üzerinden somutlanmaktadır.

Erkek çocuklarının *"muazzam talihi"* olarak değerlendiren Beauvoir (2021b, s. 23-24) erkek çocuklarının *"aşkınlık"* kavramı üzerinden özne konumlarını oluşturduklarını belirtir. Öte yandan toplumsal mekanizmanın kız çocuklarına ise farklı

davrandığını ve onları içkinliğe mahkûm ettiklerini söyler. *Bitirgen*'de evdeki ağabey davranışları ile aile ve aile üyeleri üzerindeki etkisini gösteren ağabey evdeki kadınlara karşı tahakküm eden bir yapıya sahiptir. Annesine bağırabilmekte, kız kardeşinin deniz kenarında yürümesine izin vermemektedir. Hatta sözünden çıktıkları hâlde annesini ve kız kardeşini oturdukları yazlıktan İstanbul'a göndermekle tehdit eder. Küçük kızın ve evdeki ablasının üzerinde ciddi bir aile baskısı vardır. Bitirgen de sürekli olarak üzerinde bir ağırlık hissetmektedir. *"Okuyamazsam beni kesin fırıncının oğluna verirler"* (Şakacı, 2020, s. 40). Romana göre çocukluk çağlarından itibaren cinsiyet algısının belirginlik kazandığı, kadınların bu yaşlardan itibaren sosyalleşme süreçleriyle birlikte mevcut koşulların kaygı alanları oluşturduğu ve kız çocuklarının bu koşulların dezavantajlarına maruz kaldığı belirtilir. Eserdeki tüm kritikler küçük kız çocuğunun gözlemlerinden aktarılır.

Kadın olmanın toplumsallaşma sürecinde birçok korku, kaygı ve sevilmekten uzak yanları kız çocuğunun çok erken yaşlarda tanıştığı duygular olduğu *"kadının üzerindeki en büyük"* (Beauvoir, 2021b, s. 25) etkenlerden biri olarak değerlendirilir. *Bitirgen* romanının bir kesitinde ablasının düğününe gitmek için yapılan hazırlıklara değinilir. Bitirgen, ablasının düğününe hazırlanmak ve güzel bir şekilde giyinmek zorundadır. Kız çocuğu olarak kendisine dayatılan kültürel şekillendirmelerden rahatsız olan Bitirgen, kız çocuğu olarak dünyaya geldiği için mutsuz olduğunu söyler. *"Neymiş, ablamın düğününde küpe takıp normal kız çocukları gibi görünsem fena mı olurmuş. İstemiyorum diye avazım çıktığı kadar bağırdım, ben normal olmak istemiyorum. Kız çocuk olmak istemiyorum, küpelerimi sallayarak dolaşmak istemiyorum"* (Şakacı, 2020, s. 64). *Bitirgen* eserine göre çocukluktan itibaren erkek çocuklarına göre kız çocukları daha itinalı yetiştirilirler.

Bitirgen'in gözlemlerinden analizi yapılan düşüncelerden biri de kadınların kendi arasındaki ilişkileriyle mekânsal bağlamları arasındaki farklılıklardır. *Bitirgen* romanında küçük kız çocuğu annesini gözlemler. Cinsiyet rollerine yönelik algılarını *"mutfak"* kavramı üzerinden problematize eden küçük kız, kadınlık rollerinin mekânsal değiminine tanıklık eder. Ona göre annesi ve teyzesinin iletişimsel zemini mutfakta farklılaşmaktadır. *"Mutfakta kardeş, sofrada yabancılar. İkisinin de derdi kocaları ne yedi ne içti. Ablam da böyle olacak herhâlde"* (Şakacı, 2020, s. 70). Eril düşünme şekli kadını özel alan ve çocuk bakımı gibi yönlerle özdeş tutarken kadını pasif ve *"edilgin"*

olarak konumlandırdığı bildirilmektedir (Ersöz, 2015, s. 82). Dolayısıyla Bitirgen'in gözlemlediği temel durum kadınların kendi öznel konumlarının olmayışıdır.

Evliliğin cinsiyetler açısında zamana ve çağa göre değiştiği anlatılır. Romana göre evlilik kavramı zaman içinde evrilmiştir. Anne, abla ve Bitirgen diye seslenilen kız çocuğunun yaşamları ve zihinsel bakışları farklıdır. Her biri kendi çağının kadınıdır. Annesi, babasını nikâh dairesinde ilk defa görmüştür. Oysa Bitirgen'in ablası görücü usulüyle evlenmiştir. Kız çocuğu içinse durum artık farklıdır. *"Bana ne, ben hiçbir zaman annem gibi de ablam gibi olmayacağım işte!"* (Şakacı, 2020, s. 63). Bitirgen kız çocuğu doğmuş olmakla kendinden önce doğanların yaşadıkları karşısında mutlu değildir. En büyük emeli annesi ve ablası gibi olmamaktır. Çok daha küçük yaşlarda olmasına karşın toplumsal cinsiyete dönük kadınlık rollerini eleştiren bir yapıya sahiptir. Annesine karşı çok fazla öfkeli olan Bitirgen, babası ölünce annesi ve geçmişi ile ilgili düşüncelere dalar. Mutlu anların fotoğraflarını, o geçmişten gelen hatıraları, çocukluğa ait kısa zamanları anımsar. Çocukluk anılarının birinde ceviz ağacına çıkmıştır. Cevizleri dallarından koparıp yere atar. Annesi yerdeki cevizleri kabuklarından koparıp yer. Annesinin mutlu tavrını görünce onun daha fazla neşelenmesini isteyen küçük kız, sonradan annesinin onun payına ayırdığı cevizleri görünce sevilmenin hoşluğunu derinden hisseder. Annesi tarafından sevilmenin tadı o anda annesiyle ilgili olumlu bir duygu geliştirmesine vesile olur. Bir uzlaşma/barışma atmosferi oluşur. Annesi ile kızı arasında gelişen durum çatışmalı bir ilişkiden olumlu bir hâle dönüşür. Ancak büyümenin verdiği yeni anlayış, yeni düşünüş ve yeni algı dünyası küçük kızın annesiyle farklı bir frekans yaratır. Anne- kız ilişkisi eninde sonunda zedelenmiş bir ağ olarak eserde kritize edilir. Toparlanması ve yeniden dönüşümü esere göre olanaksızlaşmıştır. Annesi ile hiç anlaşamayan, babasına aşırı düşkün olan küçük kız, eserin sonunda annesine yoğun bir sevgi hissettiğini fark etmektedir. *"Ben seni anne, ben seni hep bilmeden, hep şaşırarak, hep ta şuramda taşıyarak, hep ama hep kendimden gizleyerek sevmiştim"* (Şakacı, 2020, s. 98). Romana göre kadınlar bir aileden bir aileye emanet gibi yaşarlar. Baba, ağabey, koca ve nihayetinde oğullarının iki dudağının arasında çıkacak söze riayet etmek zorundadırlar. Kendi iradelerinden uzak ve sürekli başkasının kaderini tayin ettiği bir varlık olarak görülen kadınlar, kendi özgürlüklerini birinden diğerine geçince kısa da olsa yaşamaya çalışırlar. Söz konusu özgürlük anlayışı romandaki bir sahnede belirir. Görücü usulüyle

evlenen abla, aile baskısından kurtulduğunu düşünür. Ağabeyinin kurallarını önemsemeyen ve kendini daha özgür hisseden ablasının davranışlarını küçük kız gözlemler. "*Neyse ablamın bir sürü altını oldu, o da sevinçten boyuna oynadı. Abim, otur artık yerine diye dik dik baktı ama artık onun kocası olduğu için aldırmadı, ohh canıma değsin"* (Şakacı, 2020, s. 76). Erkekler ve kadınlar açısından evlilik toplumsal statü açısından farklılıklar barındırır. Bilhassa *"geleneksel"* bağlamda *"evliliğin bir statü olarak 'bekârlık' daha fazla değere sahip"* (Ersöz, 2015, s. 82) olduğu, daha önemli görüldüğü ve kadınlar için bir çeşit toplumsal prestij kazandırdığı düşünülür. Bitirgen'de toplumsal cinsiyete dair düşünceler eserin kahramanı ve anlatıcısı küçük kızın gözlemlerine dayanır. Esere göre kız çocukları çok küçük yaşlardan itibaren bir baskının altında büyürler. Kız çocukları kendi rollerinden dolayı ezilmektedir.

2.9. PALA HAYRİYE (2013)

İlk baskısı 2013 yılına ait *Pala Hayriye*, Figen Şakacı'nın üçleme şeklinde yazdığı ve *Bitirgen*'den sonra çıkan ikinci romanıdır. *Bitirgen*; Hayriye'nin ortaokul ve lise yıllarını kapsayan, 80'li yıllardaki çocukluk ve ergenliğini anlatırken *Pala Hayriye* ise 90'lı yıllardaki gençlik ve olgunluk zamanlarını anlatan bir eserdir. *Pala Hayriye,* Hayriye'nin on sekiz ve kırk yaş aralığını kapsamaktadır. Hayriye'nin üniversite, iş hayatı ve arkadaş çevresi ile yaşadıklarını konu edinmiştir. İlk romanda olduğu gibi bu eserde de arka planda 1990'lı yıllardaki dönemin politik meselelerine değinilmiştir.

Roman şöyle özetlenebilir: Hayriye on sekiz yaşında İstanbul Üniversitesi Gazetecilik bölümünü kazanır. Ailede mutsuz bir ortamın içinde büyüyen Hayriye, ağabeyi tarafından şiddet görür ve dayak yer. Yediği dayak onun için bardağı taşıran son damla olur. Hayriye evden kaçar ve ailesini terk eder. Okuyacağı üniversiteye parasız gelir. Gidecek yeri olmayan Hayriye aç kalır. Üniversitenin ilk gününde Rüya adında bir öğrenciyle tanışır. Rüya onun evden kaçtığını anlayınca o akşam için öğrenci evine alır ancak bu ev çok fazla kalabalıktır. Kaldığı bu evde Hayriye istenmez. Üniversitenin ilk ders gününde sol görüşlü öğrencilerle tanışan Hayriye, Meral adında bir kızla arkadaşlık etmeye başlar. Bir gün de Meral'in aile evinde kalır. Ancak evden kaçtığı öğrenilen Hayriye'den Meral'in ailesi rahatsız olur. Rüya, kalıcı bir çözüm olması için Hayriye'ye ev bulur ve onu Ayşe ile tanıştırır. Ayşe ile belli bir süre ev arkadaşlığı yapan Hayriye, uzun ve meşakkatli bir süreçten geçmeye başlar. Üç yıl

boyunca ev kirasını çıkarmak ve harçlık yapmak için çocuk bakıcılığı yapar. Üniversitenin ilk zamanlarında Türker ile tanışır ve ona gizliden gizliye âşık olur. Ayşe ve Meral'in de Türker'e âşık olduğunu fark eder. Hayriye ile ev arkadaşlığı yapan Ayşe bir adamla tanışır ve evdeki eşyaları Hayriye'den habersiz bir şekilde alıp gider. Hayriye'ye boş bir ev bırakır.

Cebinde çakısı ile dolaşan, cesareti ve şaşkınlığı ile göze batan, hayata ayak uydurmakta zorlanan Hayriye, tüm zor şartlara rağmen üniversiteden mezun olur ve bir gazetede iş bulur. Devlet Güvenlik Mahkemesi'nin basın odasına tayin olur. Çıktığı ilk mahkemede Türker'in davasını izler. Bir süre sonra gazetecilikten ayrılır, bir sahafta tezgâhtarlık yapmaya başlar. Orada çok fazla kitap okur. Ancak orada da tutunamaz. Tek başına yaşamaya alışan Hayriye, yalnız bir kadın olarak İstanbul'da gezer tozar. Uzun süre herhangi bir işte çalışmayan Hayriye'ye Meral yardımcı olur. Onu senaryo yazması için biriyle tanıştırmayı önerir. Meral'in aracılığıyla oluşan bu iş görüşmesi olumsuz sonuçlanır. Hayriye belli bir süre sanat ve edebiyat çevrelerinde dolanır. Yazmaya duyduğu ilgiyle bir kadının yanında yazarlık derslerine gider. Belli bir süre Sevil adlı bir kadınla ev arkadaşlığı yapar. Ancak burada da uzun süre kalamaz. Tek başına bir eve çıkar. Ablası ağır bir ameliyata gireceği haberi alınca vicdan azabı duymamak için hastaneye ablasını ziyarete gider. Hastanede ailesiyle ve tanıdıklarıyla karşılaşır. Hayriye evden kaçtığı için ağabeyi bunun hesabını sorar. Ağabeyiyle orada tartışır. Tartışma uzamadan hastanedeki görüşme biter.

Hayriye artık otuz yaşını geçmiştir. Türker'in Ayşe ile evleneceğini kendisine gelen düğün davetiyesiyle öğrenen Hayriye çok derinden etkilenir. Yine de Türker ile Ayşe'nin düğünlerine gider. Sokaklarda sürekli tek başına gezen Hayriye otuz beş yaşına gelir. Hayriye uzun süre ev kirasını ödememiştir. Ev sahibi birikmiş kiralarını hemen ödemezse mahkeme yoluyla onu evden çıkaracağını söyler. Hayriye eskisine göre değişmiştir. Yaşı ilerledikçe korkusuzluğu yerini tedirginliğe bırakmıştır. Gözünü karartacak kadar olan cesaretini kaybetmiştir. Büyüdüğünü düşünen Hayriye, Meral'den borç para almaya gider. Meral'i evde bulamayan Hayriye, Meral'in komşusu olan Yiğit ile tanışır. Hamile olduğunu öğrendikten sonra Yiğit'in evine gider. Ancak Yiğit'in aynı zamanda Meral ile ilişkisinin olduğunu öğrenir. Anneliğin yaratacağı sorumluluklar ve yaşadığı hayat şartlarından kaynaklı olarak bebeği doğurmamaya karar vermesiyle eser biter.

2.9.1.Bağımsız Bir Kadın Olarak Hayriye Figürü

Pala Hayriye romanı toplumsal cinsiyet algısında kadının durumunu ve ataerkil yapının kadın üzerindeki baskısına Hayriye figürü üzerinden odaklanır. Hayriye özgürlüğüne düşkün, yasaklardan haz etmeyen ve yalnız başına dışarıda takılan biridir. Kamusal alandaki cinsiyet eşitsizliği temelinde itirazları olan bir kadın olarak romanda konumlanan Hayriye on sekiz yaşına kadar ailesiyle birlikte yaşamıştır. Ailesiyle anlaşamayınca evden kaçar. İstanbul'da gazetecilik okur ve burada mesleğini icra etmeye çalışır. Aynı zamanda yazarlık da yapar. Özgür olmak ve kendi başına yaşamak arzusu ile doludur. "*Hesap vermeden dolaşmayı, istediğim saatte eve gitmeyi, anahtarımla kapı açmayı sevdim* (Şakacı, 2021a, s. 83). Hayriye yaşamda hep güçlü olmaya ve tek başına yaşamaya çalışmıştır. Toplumsal kalıpların içindeki çemberin dışında var olmaya uğraşmış ve kendine özgü bir yaşam tasavvurunu geliştirmiştir. Hayriye *"etraf kötü"* diye büyütüldüğünü düşünür. Hep güçlü olmanın zorluklarını anlatır. *"Güçlü olursam kimse beni üzemez, kıramaz, yıkamaz. (…) Bıktım kendimden, bıktım koca-çocuk-yatırım, gelecek, ev-araba-peşinden koşturanların bana bakıp bakıp vahlanmasından!"* (Şakacı, 2021a, s. 140). İnsanlara güven duygusu zedelenen Hayriye için yaşam bir arayıştır. Kendisi olmanın ve arayışının içinde belli bir misyonla ilerlemediğinin de farkındadır. *"Tamam, itiraf ediyorum, bilmiyordum da ne aradığımı, ne yapayım?"* (Şakacı, 2021a, s. 140). Hayriye hem yasakları aşmak isteyen hem toplumla uyumlanamayan hem de kendiyle barışık bir kadın figürü olarak eserin kurgusunda yer alır.

Hayriye yalnız ve korkusuz bir kadın olarak yer alan, aynı zamanda eril davranış biçimleri geliştirmiş biridir. Romana da ad olmuş ve lakabı olan pala'lık üzerinden betimlenen ve geleneksel kadınlık anlayışının dışında bağımsız bir karakter olarak yer alan Hayriye, toplumsal cinsiyet algılarının kalıp yargılarından rahatsızdır. Ancak kendini ifade etmekte ve dile hâkimiyette sorunlar yaşamaktadır. Bilhassa kadının kamusal alandaki varlığına karşı bir duruş sergiler.

Toplumsal cinsiyet meselesi kadınlık ve erkeklik düşüncesinin sosyal yapıdaki görünümleri ile somutlanır. Eril tutum ve bakış bir çeşit baskı oluşturmaktadır. Kadının bedenle özdeş tutulması, kamusal alanda bir çeşit *"stereotip"* içinde algılanmasıyla neticelenir. "*Freud'a göre gözetlenen, kadın/pasif/sergileyen/utanan; gözetleyense erkek/aktif/seyreden/cezalandırandır*" (Öğüt, 2009, s. 208). Dolayısıyla cinsiyet

algısında erkeklik bakan-özne, kadınlık bakılan-nesne bağlamında konumlandığı için kamusal alanda görünürlük açısından kadının bir çeşit "*seyirlik"* bir nesne hâli alması ile neticelenmektedir. *Pala Hayriye* eserinin bir sahnesinde Hayriye tek başına otururken tüm gözlerin kendisine çevrildiğini fark eder ve zamanla bu bakışları önemsememeyi öğrenir. *"Aldırmamayı öğreniyorum galiba"* (Şakacı, 2021a, s. 83). Sürekli bir itiraz içinde olan Hayriye, tek başına oturan kadınların neden bu kadar bakışlara maruz kaldığının hesabını ödetmek istemekte ve çeşitli hayaller kurmaktadır.

> "*Kulağım tartışmalara kapalı, gözüm güneşin üzerine eğildiği suda. Vapurlar geçtikçe dalgalar dalgalar çer çöp ayıklamakta, martılar hangi balığın tepesine ineyim telaşında. Kafamı uzatsam, birinin gagasına takılsam, alsa beni göğe çıkarsa, sonra müsait bir yerde düşüversem ağzından. Ne yem olsam ne yolcu* (Şakacı, 2021a, s. 93).

Hayal dünyasında kendince bir çeşit içsel zafer hayalleri kuran Hayriye yine de rahat değildir. Geçip gitmeyi öğrenememiştir. Biraz çocuk, biraz deli dolu ve zeki bir kadın olarak betimlenen Hayriye, zekâsı ve bilgisi süzülmemiş, demlenmemiş ve fazlalıklarını atmayı pek beceremem iş bir karakter olarak belirir. Hayriye kadınların kamusal alandaki varlığının anlamını sorunsallaştırırken bir Fransız ile tanışır. Hayriye Fransız ile sohbet etmeye başlayınca etrafındaki kişilerin tavırları birden değişir. Dil bilmedikleri için Hayriye'den yardım almaya başlayan bu adamlar birden Hayriye'ye *"bacım"* demeye başlarlar. Hayriye şaşırarak "*adamların birden bacısı oluvermiştim"* (Şakacı, 2021a, s. 84) der. Hayriye önceden oluşan bakışların oluşturduğu baskı altında kendi olabilmeye çalışırken birden aynı kalabalığın tarzını değiştirdiğinin farkına varır.

Okula veya işe giderken sokakta rahatsız edenlere çakısıyla cevap veren ve eril bir tavırla kendini ortaya koyan Hayriye bu tür adamların sokakta neden böyle yaptıklarını düşünür. Kadınların sessizliği ile söz konusu tavır arasındaki ilgiye eğilir.

> *"(…) tüm cesaretini nasıl olsa kadınlar ses çıkaramaz ön yargısından alan fordçuya cebimdeki paslı çakıyı değdirip, o 'yandım anam' diye ortalığı ayağa kaldırırken, yolcular kuyruk salladım mı sallamadım mı diye bakınırken, attım kendimi sondan bir önceki durakta. Koşarak girdim gazete binasından içeri…"* (Şakacı, 2021a, s. 65).

Hayriye, kadınların, bakışlardan dolayı sokaklarda baskı altında olduklarını, genel tutumun kadını suçladığını ve erkek dünyasının kamusal alanda kadına yer vermediğini düşünür. Hayriye'ye göre şartlar ve cinsiyet algısı toplumsal kulvarda kadının bir varlık olmasına izin vermemiştir. Kadınların var olmaları eril davranışlarıyla mümkündür. Ancak bu da kadınların ödediği bir bedel olacaktır. Nitekim Hayriye elinde çakısı ile etrafındaki insanları korkutan, lakabı da *"pala"* olan Hayriye ataerkil

bir yaşamda hayatta kalmaya çalışan ve toplum dışına itilmek durumunda kalan bir figür olarak romanda konumlanır.

2.10. HAYRİYE HANIM'I KİM ÇALDI (2017)

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? eseri *Bitirgen* ve *Pala Hayriye* romanlarının bir devamıdır ve ilk basımı 2017 tarihindedir. Eser, Hayriye'nin olgunluk yıllarını kapsayan dönemini anlatır. Olayların merkezinde Hayriye'nin en yakın arkadaşı Rüya yer alır. Rüya Hayriye'nin yazılarını, roman dosyalarını ve mektuplarını okur. Eserde yer alan italik kısımlar Hayriye tarafından kaleme alınmış ve Rüya tarafından okunmuştur. Ancak son kısım Rüya'nın kaleminden dökülmektedir.

Romanın kurgusu şöyledir: Amerika'da felsefe profesörü ve Hayriye'nin üniversiteden arkadaşı olan Rüya, uzun yıllar yurt dışında yaşamıştır. Hayriye ile Rüya uzun süreli arkadaşlıkları boyunca haftada en az bir kere telefonla görüşmüşlerdir. Rüya belli bir süre Hayriye'den haber alamaz. Hayriye'nin habersiz bir şekilde ortadan kayboluşu Rüya'yı endişelendirir. Rüya Amerika'dan gelip Hayriye'yi ziyaret etmesiyle roman başlar. Rüya, Hayriye'nin evine uğrar. Ancak Hayriye evde değildir. Rüya, Hayriye'yi arama çalışmalarına başlar, ilk olarak komşusu Sevilay'dan sorar. Sevilay da Hayriye ile ilgili bilgi sahibi değildir. Sevilay ailesinin yanından döndüğünde Hayriye Hanım'ın yokluğunu çok da umursamamış, Hayriye'nin kafasına estiği gibi gidiş gelişleri olduğu için Sevilay'ı, onun kayıp olabileceği düşüncesinden uzaklaştırmıştır. Hayriye evinin yedek anahtarını Sevilay'a bırakmıştır. Rüya anahtarı alır ve Hayriye'nin evine geçer. Rüya, Hayriye'nin evine bir süre için yerleşir ve Hayriye'nin gelmesini bekler. Hayriye'nin evinde kaldığı sürece Rüya kendini apartmandaki insanlara Hayriye'nin yurt dışında yaşayan kardeşi olarak tanıtır. Hayriye'ye bir türlü ulaşamayan Rüya, evde Hayriye'nin not aldığı bir defteri okumaya başlar.

Rüya, Hayriye'yi mahallenin bakkalı olan Hamdi Bey'den, evin temizliğine gelen Sakine'den sırasıyla sorar. Herhangi bir bilgi alamaz. Daha sonra Hayriye'nin eski aşkı olan Türker'e ulaşır. Onunla görüşür. Ancak Türker de Hayriye'nin yeri hakkında bilgi sahibi değildir. Hayriye'nin yazdığı kitaplarda kendinden bahsettiğini okuyan Türker, Hayriye ile bir süre görüştüklerini Rüya'ya anlatır. Hayriye ilgili olarak evindeki notlardan, mektuplardan, yazdığı dosyalardan çeşitli bilgilere ulaşmaya çalışan Rüya, Hayriye'nin ortaya çıktığında tepki vereceği düşüncesinden dolayı kayıp ilanı da

vermez. Evinde kaldığı zaman diliminde onun eşyalarını kullanır, elbiselerini giyer. Onun evindeki hayatıyla ve anılarıyla yaşamaya başlar; Hayriye'yi anlamaya çalışır. Ancak Hayriye'nin ondan birçok şey sakladığını anlar ve Hayriye'nin kendisinden gizlediklerine dair gerçekleri bulmaya başlar. Oysaki Rüya, Hayriye'nin en yakın arkadaşıdır ve son telefon konuşmasında Hayriye, Rüya'ya gelip yaşlılıkta birlikte yaşamayı teklif etmiştir. Bu kadar yakın dostluk bile birçok sırrın olmasını engellememiştir. Rüya çok yakın arkadaşı olarak gördüğü Hayriye'nin Türker ile olan ilişkisini kendisinden yıllarca nasıl gizli tuttuğunu düşünür. Hayriye tanıdığı gibi değildir.

Rüya, Hayriye'nin ablası Necla ile telefonda görüşür. Necla, Hayriye'nin yazlığa gidip dinlenmek istediğini, sonbaharda gidişini de yazlıkçıların gürültülerinden uzak bir zaman dilimi seçmesi ile ilgili olduğunu söyler. Rüya bu haberle bir süre rahatlar.

Komşularının, tanıdıklarının, eski arkadaşlarının ve ablasının nazarından Hayriye'nin hikâyesini dinleyen Rüya, Hayriye'yi bulamamış ancak Hayriye'nin farklı ve anlatmadığı yönlerini de öğrenmiştir. Rüya Hayriye'nin defterine yazdığı notları yayınevinden Faik Bey'e gösterir. Ancak Faik Bey okurun talebine göre kitap çıkardığı için parçalı ve bölük pörçük bir metin durumundaki dosyayı yayımlayamayacağını söyler. Ayrıca geçmişin okurun ilgisini çekmeyeceğini de vurgular.

Rüya uzun yıllar yurt dışında yaşamış ve ülkesine dönmüştür. Memleket hasreti ile geldiği yerde, evinde olmayan Hayriye'yi aramaya zaman ayırmıştır. Rüya, Hayriye'yi bulamayacağı gerçeğini kabullenerek yurtdışına dönmeye karar verir. Hayriye'ye bir not bırakarak evin anahtarlarını Sevilay'a verir. Amerika'ya kızının ve torunun yanına döner. Roman Rüya'nın Hayriye'ye bıraktığı notla biter.

Eserde Hayriye'nin ataerkil düşünceye dair itirazlarının nedenlerini açıklayan çeşitli izlekler mevcuttur. Hayriye'nin ütopik bir dünya algısı ile toplumsal cinsiyet algılarının tezahürünün realite ile çatışmasının yanında Hayriye'nin pala'lıktan hanımlığa evrilen süreci de anlatılır.

2.10.1. Ataerkillik Düşüncesine Karşı Çıkış

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? eseri Hayriye'nin iç hesaplaşmaları üzerinden ataerkillik kavramını ve kadının toplumsal konumunu sorunsallaştıran bir eserdir. Hayriye hayalleri uğruna yollara ve yolculuklara çıkan, genel geçer cinsiyet algılarının

dışında kalan biridir. Evlenip çoluk çocuğa karışmak bir yana kendi gideceği yollar seçmiş, bağımsız ve içsel olarak naif bir karakter olarak resmedilmiştir. Kimi zaman koşullar kimi zaman da seçimlerle böyle bir yaşam tarzını devam ettiren Hayriye toplumsal açıdan dışarlıklıdır. Yaşadığı coğrafyanın ya da kültürün öte kıyısında yaşamayı öğrenmiş bir kadın olması, sosyal alanlarda yadırganması ve toplumsal açıdan anlaşılmaması onun gazeteci veya yazar olma isteğinin diğerlerinden farklı olmasıyla ilintilenir. Hatta ablası Necla Hayriye için çeşitli tespitler yaparken onun çocukluğundan beri ayrıksı bir yapısı olduğunu söyler. *"Hayriye her zaman bizlerden farklı oldu. Daha veletken nasıl evimize sığamadıysa, yaşını başını aldıktan sonra da bu dünyaya öyle sığamadı. Her zaman huzursuz, hep huysuz, düşünceli, dalgın, bir garip yani"* (Şakacı, 2021, s. 43). Hayriye ablasının nazarında *"iflah"* olmayan biridir. Evlenip yuvasını kurmamış, yalnız yaşamayı tercih etmiştir.

Hayriye'nin diğer bir yönü de bağımsız ve köklenemeyen yapısıdır. O sürekli olarak ev değiştirmiştir. Romanda belirtildiği üzere yaklaşık olarak on iki ev değiştiren Hayriye, sonunda kendi payına kalan mirasla ev sahibi olur. Ev sahibi olması ile yerleşik bir anlayış da kazanır. Hayriye için yerleşiklik anlayışı ve bir eve *"sahip olma"* deneyimi *"yaş"* ile birlikte ile yeni bir anlam kazanır. Hayriye Rüya'ya *"ev"*in kendisi için zamanla nasıl anlam kazandığını söyler.

> *"Gençken nerde olsa yatar, ne bulsam yer, üstüme kimin neyi olsa giyerdim. Evmiş, mülkmüş, benim eşyalarımmış, hiç böyle takıntılarım yoktu. Demek ki o zamanlar bir şeye sahip olmadığımızdan kaybetme korkusunu da bilmezmişiz. Şimdi öyle mi ya, bana ait her şeyi muhafaza edeceğim diye kendi kendime bile muhafızlık ediyorum bir görsen. On kere çantam yanımda mı diye kontrol etmeler, evde bardak kırılsa ahlanmalar... Çok ayıp biliyorum ama elimde değil, yapıyorum gene"* (Şakacı, 2021, s. 39).

Hayriye, çocukluktan genç kızlığa, genç kızlıktan olgunluk yaşına kadar geçirdiği süreçlerde sürekli yalnız kalmış, toplumla ve aileyle uyumlanmamış, yalnız kalmış bir kadın profili olarak eserde çizilmiştir. Kate Millett (2018, s. 109) erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerkilliği *"bir düşünce ve yaşam tarzı"* olarak tanımlamaktadır. Ataerkil sistem babadan oğula geçen bir düşünce sistemidir. Evin erkek çocukları da bu yetkiyi daha doğar doğmaz alırlar ve kendilerinde egemenlik kuracak tüm güçleri görmek arzusundadırlar. *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* ataerkil düşünceye somut olarak itirazını dile getiren bir roman olarak konumlanmaktadır. Hayriye'nin yazılarını okuyan Rüya, onun ağabeyine yazdığı bir mektubu görür.

Montaj tekniğiyle esere eklenen mektupta Hayriye ağabeyine serzenişlerde bulunur. Erkek egemen düşüncenin doğuştan bir hak olarak erkeklere verdiği imtiyazları kabul etmediğini mektupta ifade eden Hayriye, ataerkil sistemin somut hâlini temsil eden ağabeyini de affetmediğini ve onu kendi koruyucusu olarak kabul etmediğini bilhassa vurgular.

> *"Abilik de babalık gibi boktan bir müessesiydi işte. Hep itaat bekleyen bir iktidarı devren kiralamıştın sen de. Babamı en çok uykusunda sevmiştim ben, seninse uyanıklığını hiç sevemedim. Bu dünyaya torpilli gelişini; bunu kendinde hak görüp en hoyrat hâlinle başımıza kakışını da sevmedim. İtirazım sadece sana değil, senin bu çakma imtiyazla takındığın tafralara, sana bu rütbeyi verenlerin topunaydı. Bunu da hiç anlamadın!"* (Şakacı, 2021, s. 48).

Romanda erkekliği *"doğuştan"* gelen bir *"imtiyaz"* olarak değerlendiren Hayriye, bunu ruhsal açıdan benimsemek bir yana bunu oluşturagelen tüm sosyal anlayışlara, yaşam tarzına ve düşünce şekline de karşı çıkmaktadır. Hayriye, ataerkil düşünceyi *"anne"* kavramı üzerinden de eleştiren Hayriye, erkekliği/ataerkil düşünceyi reddetmekle kalmaz aynı zamanda yaşamsal pratiklerinde de bunun dışında bir yaşam sergilemekte, sırtını dayayacağı bir erkek aramadan bağımsız ve tek başına güçlü bir imaj/profil çizmektedir.

> "*Esip gürlemelerin boşunaydı, seni takmıyor, seni reddediyordum. Muhabbetsiz, adaletsiz, kıvamsız, sası bir ilişkiydi aramızdaki. Aynı evde karşılaşmış iki yabancıydık. Ben sonradan geldiğim için istenmeyen misafir. Sen anamın altına dayadığı tahta kurulmuş sahte sultan! Çıkardığın fermanlara bir kez bile uymadım, sen arkana döner dönmez hepsini yaktım, haberin bile olmadı"* (Şakacı, 2021, s. 49).

Hayriye'nin ağabeyine yazdığı mektup bir tür *"erkek protestosu"*nun açık ilanıdır ve Hayriye bağlandığı düşüncelerini mektupla aşikâr etmektedir. Hayriye'nin ağabeyi, ölüm döşeğinde onu görmek istediğini söyler. Ancak Hayriye bu çağrıya kulak asmadığını mektubunda belirtir. Hayriye ağabeyini sildiğini ve onun temsil ettiği ataerkil anlayışı tamamen reddettiğini net bir anlatımla ortaya koyar ve aynı zamanda ataerkil yapıyı *"şefkat"* ve "*merhamet"*ten uzak olduğunun da vurgulamaktan çekinmez. Erkeklerin ataerkil düşünceyi çabucak içselleştirdiğini düşünen Hayriye'ye göre kolay kolay da bu düşüncelerinden vazgeçmeyeceklerini, otoritelerinden uzak düşmek istemeyeceklerini, kadınları kendilerinden her zaman daha düşük bir derecede algılayacaklarını da belirtir. Romana göre Hayriye çıkışlarıyla, duruşuyla ve yaşam tarzıyla kendince *"sultan tahtına çoktan tekmeyi"* atmıştır (Şakacı, 2021, s. 49).

Ağabeyinden asla ve katiyen özür dilemeyen Hayriye ucunda ölüm bile olsa bu duruşundan vazgeçmeyeceğini belirten Hayriye öfkelidir ve öfkesi hiçbir şekilde damıtılmamıştır. Kıvamı yoğun bir öfkeye sahip olan Hayriye, geri adım atmamıştır. Geçmişte evini terk ettiği için de pişmanlık duymamaktadır.

> "*Seni de, o nöbete durduğun evi de büyümek için terk ettiğimde; arkamdan gurur dedin, onur dedin, göreceksiniz orospu olacak dedin! Ben gittiğim için değil, sen buna boyun eğmek zorunda olduğun için üzülmüştün. Elâleme ne diyeceğiz derdiyle kavruldun durdun. Şefkatsizdin sen abi, hep öyle oldun. Kendi çocuklarının bile başını bir kez okşamadın. Bilmediğinden değil, sevmeyi öyle kekre bir şey sandığından. Çünkü şefkat bizim topraklarda nicedir 'yerli ve milli' bir değer değildi. En fazla birine kurban olursak, birini kurban edersek seviyor- seviliyoruz sanırdık. Böyle öğretmişti anamız bize. Ben reddettim, sen kabul ettin. İyi halt ettin! Yaşlanınca içim yatışır, yumuşar diye bekledim. Öyle olmadı. Körüğümü elimden hiç bırakmadım"* (Şakacı, 2021, s. 49).

Toplumun genel kabulünün dışında duran bir profil çizen Hayriye, küçük bir kızken nasılsa hayatının sonuna kadar da aynı çizgisini korumuştur. Yıllar geçmiş ancak içindeki inandığı ve adaletsiz kabul ettiği *"cinsiyetçi"* yapıyı ve onu temsil eden *"ağabeyi"*ni içsel açıdan sindirememiştir. Sürekli taze bir öfke ve düşünsel bir fırtınadan kopamayan Hayriye ağabeyine aslında hiçbir zaman göndermeyeceği bir mektupla iç dökmüştür. Mektubun gönderilmeyecek olmasının bilincinde olan Hayriye anlaşılamayacağını da iyi bilmektedir. Sahibine ulaşmayacak mektup kadınların seslerini duyurma konusunda ve yanlış anlaşılacağı muamma olan bir mevzuda anlatmasının faydasızlığını simgelemektedir. Bora'ya (2018, s. 177) göre doğuştan hak olarak bilinen *"cinsiyet kalıpları"* kardeşleri de birbirine karşı dargın yapmıştır. Özellikle kadınlar kadın olmanın verdiği sorunlarla aileden ve toplumdan cinsiyetleri üzerinden ayrıştırılabilmektedir.

Cinsiyet kavramı üzerinden ataerkil düşünce mekanizması eleştirilen esere göre eril gelenekte aileler, evlatlar ve kardeşler kısaca birçok sosyal alanda iletişim kanalı yara almaktadır. Hayriye de yaralıdır ve ruhu incinmiş bir insan olarak sürekli hareket hâlinde, onunla bununla kavga eden, kuralların dışına çıkan bir insan olarak eserde resmedilmiştir.

2.10.2. Kadının Yazgısı ve Hayriye'nin Ütopyası

Hayriye'nin kaleminde ütopik bir dünya özlemi vardır. Hayriye ortadan kaybolduktan sonra onu aramaya gelen Rüya, Hayriye'nin evine yerleşir ve onu bulma

ümidiyle evinde bekler. Sakine Evin temizliğini yaparken mavi bir dosya bulur ve onu Rüya'ya verir. Rüya, dosyayı okur. Dosyada yazılanlar Hayriye'nin başka bir dünya olma ihtimalinin özlemine dair bir çeşit kurgudur. *Yazgı* adlı italik yazılmış kısımda kurgusal bir kadın tasviri yapılır. Kadının birey olduğu ve yeni bir çağ ile birlikte kendi söz hakkı olduğu hayali, Hayriye'nin söz konusu mavi dosyasından alınmadır.

Hayriye'nin ütopyasında çeşitli fikirler dile getirilir. Hayriye yeni bir coğrafya, yeni bir sosyal ve kültürel bir hayat tasavvur eder. Hayriye oluşturduğu hayal dünyasında bir *"prenses"* gibidir. Hatta ismini bile değiştirmek ve yeni bir isim almak istemektedir.

> *"Anne demiş, hiç piyano çalan Hayriye mi olur, adımı değiştirmek istiyorum. Annesi ama kızım babaannen demeye gerek kalmadan, babaannem ezikmiş, ben değilim, olmayacağım da, kararım kesin diye buyurmuş. Benim adım bundan sonra Hülya olacak. Babama durumu sen açıkla, bunun için tartışmayacağım kimseyle"* (Şakacı, 2021, s. 152).

Romanda Hayriye ismi gerçekliği, *"Hülya"* ismi ise hayali olanı temsil etmektedir. Hülya her istediğini yapabilen bir genç kadınken Hayriye yoklukların ve yoksullukların kucağında mahkûm kalmıştır. Hayriye'ye göre Hülya gibi biri ancak kurgularda olabilecek biridir. *"Aldatılma, yanılma gibi olağan vakaları da bu cingöz yemez, yese de üstünde durmaz, en iyisi aslolana, tutunamayışın, tutturamayışın tarihine dönmek"* (Şakacı, 2021, s. 153). Hayriye *Yazgı*'da kendi durumunun temel müsebbibi olarak annesini göstermektedir. "*Ben anamdan ne gördüysem tersini yapmak için ömrümü heba ettim. O feda et demişti, heba da aynı kapıya çıkar, takma bu kadar dedim, genlerimle oynadım resmen. O tarhanayı suda eritiyor, ben kavururdum."* (Şakacı, 2021, s. 148). Hayriye'nin hayalleri gerçekleri ile çarpışır. Hayriye'nin realitesinde anne imgesinin toplumsal cinsiyet rol ve beklentilerini şekillendirmedeki etkisine vurgu yapılır. "*Bir Hayriye vardı, annesi intizamlı, tertipli, titizdi desinler diye yapmazdı bunu. Öyle görmüştü işte, hepsi bu. Görgülü kuşlar gördüğünü işler derdi"* (Şakacı, 2021, s. 148). Hayriye, her kadının annesinden kalan yaşam çeyizini annesinden hareket ederek nasıl modellediğini örnekler. *"Don ütüleyen ananın bir Avrupa kentinde ağaca çıktığını tahayyül eden kızı mı olur? Böyle yazgı mı olur? Demek ki her armut dibine, her yazgı rahme düşmezmiş? Breh breh çok büyük konuşunca midem ekşiyor"* (Şakacı, 2021, s. 149). Romana göre Hayriye tutunamayan bir karakter olmasına karşın gerçekçi bir yapıya sahiptir. Ütopyasının temel odağındaki hayal Hayriye'den uzaktır. Hayriye geçmiş, aile ve kültürün bireylerin yaşam algılarını

derinden etkileyeceğinin bilincindedir. Bilinci onu yeni bir dünyanın var olma ihtimali üzerine odaklanmasına olanak tanımaktadır. Esere göre anne öğrenmenin temelidir. Kız çocukları da anneyi model alır. Söz konusu düşüncelerden hareketle Hayriye, kendi hayatının olumsuzluklarının müsebbibinin sadece sosyal ve ekonomik koşullar değil annesinin/kadının bilinç seviyesi olduğunu da anlatır. Hayriye'nin kaleminden yazılan ütopya Hayriye'nin hayat hikâyesini de resmeder. Eserde yazarlık ve kadınlık arasında otobiyografik bir eklemleme söz konusudur. Parla'ya (2004, s. 185) göre kadınlar yazarlığı bir çeşit içe döküş olarak ortaya koyar. Ayrıca kadınlar "*toplumsal süreçleri kişisel tarihlerden süz"*er ve umumiyetle *"iç mekânlar*"ı kullanır. Dolayısıyla kadınların kaleminden ifade edilenler ile erkeklerin eserlerindeki anlatımlarda farklılıklar vardır.

Eser, Hayriye'nin hayat hikâyesine dönük panoramik bir yapı sergiler ve romanda Hayriye figürü bir yazar olarak konumlanır. Hayriye'nin yazdıklarının muhtevası bir "*büyüyememe"* hâli ya da *"sancılı bir yaşam"* manzarasıdır. Kaleminden dökülenler içsel itiraflarla doludur. İçsel bir dönüşümünün muhasebesini yapan Hayriye, *"yaşlı bir kadın"* olmak sorunu ile karşı karşıyadır. Hayriye artık yaşı geçkin bir kadındır. Zamanın ve yaşının verdiği sağlık sorunlarıyla uğraşmaktadır. Yaşlılık cinsiyet algısında kadınların aile ilişkileri ve sosyal yaşamları açısından *"erkekler karşısında eşitsiz konumlanışlar"*a sahiptirler, onlar hayat kalitesi ve yaşamsal alanlar açısından olumsuz etkilenirler (Artan ve Irmak, 2018, s. 242). Hayriye'nin yaşlılıkla beraber yaşadığı hayatı analiz süreci başlar. Geçmişte kriz oluşturan temel bir sorun olarak gördüğü ataerkilliği sorgular, ailesini ve kendini yeniden bir eleştiri süzgecinden geçirir. Yazmak ve içinde kalan tortuları kağıtlara akıtmak ister.

> *"Ömrüm büyümenin büyüsüne kapılarak ama bir o kadar da büyümeme inadıyla geçti. İstediğin kadar ergenliğini tamamlamamış bir toprağa doğduğunu söyleyip züğürt tesellisine sığın, istediğin kadar büyümeyeceğim diye tepin, en fazla alay konusu olursun. Hoş, umurumda mı, değil! Ama bellek hep geriye, gençliğe doğru çekiştiriyor be! Kelimeler başka başka anlamlara geliyor artık evet, her biri gücüme gidiyor, doğru."* (Şakacı, 2021, s. 26).

Hayriye'nin yazarlığı ve yazıya bakışı anlatılır. Yarattığı hayali kurgunun gerçekliğinden ne kadar uzak olduğunun farkında olan Hayriye, söz konusu yazılarında artık bir sonun, bir ölümün ve yok oluşun verdiği çağrışımların sarsılmalarıyla yoğunlaşmıştır. Hayriye biraz daha kırılgan, biraz daha dramatik bir tablo çizmekte ve geçmişi düşünmekten kendini alıkoyamadığını söylemektedir.

2.10.3.Hayriye'nin "*Pala*"lıktan *"Hanım"* Olmaya Evrilmesi

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? eserinin en temel sorunsalı "*pala*"lık kavramı üzerinden Hayriye'nin neden anlatıldığıdır. Eserde Hayriye için kullanılan "*pala"* veya "*hanım"* nitelemeleri ironik bir bağlam oluşturmaktadır. Bilhassa söz konusu sıfatlar toplumsal cinsiyet vurgularında erkek ve kadın için yapılan nitelemelerin söz konusu kavramlar üzerinden eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Kadınlık ve erkeklik toplumlarda belirli izdüşümlerde mevcut kültürel imgeleminde belirli bir konumu olmakla birlikte çeşitli kategorik yapıların içinde anlamlar kazanabilmektedir. Özellikle erkekler kahraman, centilmen, savaşçı olarak düşünülürken kadınlar için de çeşitli tiplemeler kurgulanmıştır. Kadınlarda bir tipleme olarak öne çıkan *"hanımefendi kadın imgesi"*dir. Oturuşuyla, konuşmasıyla, mesafeli/ölçülü duruşuyla, konuşmasına dikkat eden bir tipleme için söz konusu sıfat kullanılır. Bella Habip'e (2021, s. 26) göre *"Hanımefendi"* kadın imgesi Freudyen kuramdaki jargonla *"dürtülerini bastıran, nevrozlu kadın"* tipidir.

Nitelemeleriyle/lakaplarıyla bir tip çizen Hayriye üzerindeki çakısı, giyim tarzı, konuşma şekli ile toplumsal düzlemdeki kadınlık rolleriyle uyuşmamaktadır. Romana göre erkeksi olarak bilinen tavır ve davranışları kadının/Hayriye'nin kendini koruma biçimiyle ilgilidir. Hayriye ortaya koyduğu yaşam tarzıyla güvende kalmak ister ve toplumda rahatsız edilmeyecek bir konumda kalma çabası verir. Hayriye tipolojisi açısından kadınlık; narinlik, nezaket ölçülerinin içinde yer almamaktadır. Hayriye pala nitelemesi ile bir çeşit hayatı savunma biçimi almıştır. Hayriye'nin temel düşüncesi sosyal hayatta güçlü olmak/güçlü görünmektedir. Çizilen tiplemede güç/güçlü olmak ön plandadır.

Erk sözcüğü kelime kökü itibarıyla "*erkeksi, eril bir kavram"* olarak belirir ve erk'e *"sahip olmayı kafasına koyan kadınlar"* umumiyetle "*erilleş*"mektedir (Birkiye, 2018, s. 44). *Bitirgen, Pala Hayriye* ve *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* romanları üçleme olduğu için eserlerde lakap veya unvanların değiştiği görülmektedir. *Pala Hayriye* romanında Hayriye'ye yönelik kullanılan "*palalık"* kavramı, Hayriye'nin kendini koruması için bir geliştirdiği bir koruma kalkanıdır. Söz konusu tavır, tarz, giyim ve davranışlarıyla Hayriye hayatta kalmak için erilleşen davranışlar geliştirmiştir. Eserde lakabının sembolik bir anlam değeri vardır. Hayriye itaatkâr, uyumlu, nazik bir kadın

portresi yerine hırçın, kavgacı, elinde çakısı ile sokaklarda gezen bir profil çizerek erilleşmiştir. Romana göre Hayriye, ataerkil bir düzende ancak böyle hayatta kalabilir.

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı? eserinde Hayriye'nin *"palalık*"tan *"hanımlığa"* evrilişi kayıp olan Hayriye'yi aramaya gelen Rüya üzerinden anlatılır. Bu durum Hayriye'nin masasının üzerindeki notlarda yazılıdır. Rüya, Hayriye'nin yazdıklarının bir romanın parçaları mı yoksa Hayriye'nin kendi iç çekişmeleri mi olduğunu çözümlemeye çalışırken şu satırlara rastlar:

> *"Ah be Hayriye Hanım dedim (Evet rüyalarımda da hanım oldum, olmam mı? Nasıl tombiş, nasıl pembiş oldum hem de). Sen ki o kayalıkların kitabını yazdın, bir daha, bir daha düşecek değilsin ya, kaç tekrara kaç takla attırıp yaşantıdan saydın. Duracak mısın şimdi? Bırakacak mısın her şeyi?"* (Şakacı, 2021, s. 15).

Hayriye, haksızlıklara karşı cesurca çıkışlar yapan, sınır tanımayan davranışları olan, sevgisinden ve nefretinden derin/uç izler taşıyan biri olarak anlatılır. Romana göre ağzı aşırı bozuk bu kadın için *"hanım"* kelimesi ironik durmaktadır. Özellikle Necla ile Rüya arasında geçen Hayriye ile ilgili sohbet sahnesi söz konusu ironiyi ortaya koyar. Necla için *"Hayriye Hanım"* ifadesi komik bir unsur olarak değerlendirilir. Rüya'ya göre Necla *"hanım"* kelimesine inceden bir ayar vererek *"ağdalı bir kinaye"* eklemiştir (Şakacı, 2021, s. 46). Hanımlık ve pala'lık imgeleri ile toplumsal cinsiyet algıları sorunsallaştırılan eserde Hayriye için kullanılan *"hanım"* nitelemesi' ironik bir bağlamla öne çıkarılır. Eser, *pala*'lıktan *hanım*'lığa evrilen bir Hayriye profili çizerek toplumsal cinsiyet algılarını eleştirel bir boyut ile süzgeçten geçirir.

2.11. DÜĞÜMLERE ÜFLEYEN KADINLAR (2013)

Düğümlere Üfleyen Kadınlar, Ece Temelkuran'ın 2013'te çıkan romanıdır. Ece Temelkuran, Türk edebiyatında 2000 sonrası eserleriyle öne çıkan gazeteci bir yazardır. Temelkuran yazınında kadın meselesini odağına alan, araştırmalarında konuyla ilgili yazıları olan bir yazar olarak bilinir.

Televizyonlarda programlar da yapmış olan yazar, yurt içinde ve yurt dışında birçok gazetede yazıları olmakla birlikte çok sayıda ödül almıştır (Atay, 2020, s. 124). *Düğümlere Üfleyen Kadınlar* romanında yazar, toplumsal cinsiyet algısında *"kadının"* yerini sorgular ve eser *"feminen"* ağırlıklı bir içeriğe sahiptir (Soğukkuyu, 2015, s. 63-64). Roman, dört kadın kahramanın merkezde yer aldığı bir eserdir. Ortadoğulu olan bu dört kadının her birinin bir hayat hikâyesi vardır. Romanın anlatıcısı olan gazeteci kadın

işinden atılmıştır. Türkiye'den Tunus'a gelerek Arap Baharı üzerine bir kitap yazmayı tasarlamaktadır. Eser, gazeteci kadının anlatımlarından oluşmaktadır. Gazeteci kadın Tunus'ta kaldığı otelin lobisinde Amira ve Maryam ile tanışır. Maryam otuz altı yaşında Cambridge'te okumuş, Princeton'da master ve doktorasını yapmıştır. Mısırlı olan Maryam'ın evlilik dışı bir kızı dünyaya gelmiştir ve Maryam kızını Beyrut'ta bir tanıdığına bırakmıştır. Dansöz olan Amira ise Tunusludur. Amira aynı zamanda Newyork'tan ülkesine/Tunus'a dönen bir aktivisttir.

Maryam, Amira ve gazeteci kadın; otelde kaldıkları bir gün esrarengiz bir davet alırlar. Davet, hiç tanımadıkları yetmişli yaşlarının sonunda olan, Madam Lila adındaki bir kadına aittir. Üç kadın davete gidip gitmemekte önce kararsız kalır. Ancak merak ve gizem karşısında dayanamayıp Madam Lila'nın davetine icap ederler ve onun evine yemeğe giderler. Madam Lila oldukça zengin ve güçlü bir kadındır; yanında şoförü Eyüp vardır. Bir gözü kör olan Eyüp, yıllarca Madam Lila'ya derin bir aşkla bağlanmış ve onu hiç yalnız bırakmamıştır.

Üç kadın -Amira, Maryam ve gazeteci kadın- Madam Lila'dan oldukça etkilenirler. Madam Lila üç kadına birlikte bir yolculuğa çıkmayı teklif eder. Hırslı bir kadın olan Madam Lila'nın bu yolculuk serüveni teklifine üç kadın öncelikle sıcak bakmazlar. Mesafeli olmalarına karşın her üç kadının kendine özgü nedenleri ve durumları onların bu yolculuğa çıkmasına vesile olur. Amira, Maryam ve gazeteci kadın hayatlarının çok savruk bir döneminden geçmektedirler. Maryam ve gazeteci kadın o süreçte geleceğe dair herhangi bir düşünceye sahip değiller. Maryam bu süreçte herhangi bir işle meşguliyeti yoktur ve bebeğini bıraktığından dolayı bunalımdadır. Roman anlatıcısı gazeteci kadın zaten işsizdir. Gazetecilik işinden atılmıştır ve ülkesine dönme konusunda kaygılar taşımaktadır. Amira iş bulmak ve para kazanmak istemektedir. Babasını kaybeden Amira, dans etmeye gönül verdiği için ailesi tarafından kabul görmemiştir; bundan dolayı ailesinden özellikle annesinden maddi destek görememektedir. Çok istediği bir dans okulu açmayı planlayan ancak yeteri kadar parası olmayan Amira tam bu süreçte bir hamamda iş bulur ve orada dansözlük yapmaya başlar. Amira, eski arkadaşlarının içinde bulunduğu bir düğün grubundan kadınlarla hamamda karşılaşır. Kadınlar, Amira ile alay ederler. Gelin, Amira'dan daha iyi dans ettiğini iddia eder ve dans etmek için göbek taşına çıkar; bu esnada ayağı kayıp düşer. Başını mermere çarpar. Amira kadının öldüğünü düşünür, oradan kaçar ve otele gelir.

Amira'nın durumu ile birlikte Maryam ve gazeteci kadın apar topar Madam Lila'nın teklifini kabul ederler. Madam Lila ile bu üç kadın çölde maceralı bir yolculuğa çıkarlar.

Yolculuğun temel hedefi Madam Lila'nın bir aşk ve intikam hikâyesine dayanmaktadır. Madam Lilla'nın hikâyesine göre Madam Lila çok küçük yaşlarda annesi ve babasının zorla evlendirme taleplerinden dolayı evden kaçmıştır. Uzun zaman Wesna Anne adında bir kadının yanında kalmış ve hayat kadını olarak yaşamıştır. Çok genç bir yaşta istemediği bir gebelik yaşar ve Leyla adında bir kız çocuğu olur. Bir gün yanına alma ümidiyle Leyla'yı İskenderiye'de bırakır. Madam Lila kızını bir kez bile arayıp sormaz. Kırklı yaşlarında Jezim adında bir adama saplantı düzeyinde âşık olur. Madam Lila'nın Jezim'e aşkı yıllarca sürer. Leyla büyüyüp genç bir kadın olduğunda annesinin kendisini terk etmesinin verdiği öfkeyle Jezim'le görüşmeye başlar. Annesinin Jezim'e olan aşkını bilen Leyla, annesinin gözü önünde kafasına silah dayayıp intihar eder. Leyla'nın intiharı ve kayıp giden yılların acısını unutamayan Madam Lilla da Jezim Anwar'dan intikam almayı ve aynı silahla onu öldürmeyi planlamaktadır. Madam Lila, Jezim'in hem kendisine hem kızına karşı bilinçli ve kasıtlı olarak *"aşk"*ı öne çıkardığını, ikisinin de duygularını bilinçli olarak incittiğini düşünür. Leyla'nın intiharı esnasında kullandığı silahı Yefren'e çok güvendiği arkadaşlarına emanet eder ve bir gün yolculuk için değecek bir kız çocuğu bulursa intikamını alacağını düşünür. Madam Lila için Amira, Maryam ve gazeteci kadın yolculuk için istediği üç kız çocuğudur. Böylece dört kadın bu planlanan yolculuğa birlikte çıkmaya karar verirler.

Yolculuk esnasında üç kadın, Madam Lila'nın yakın çevresi ile tanışırlar. Tunus, Libya, İskenderiye, Beyrut gibi birçok yerden geçen kadınlar çölün tüm zorluklarına karşın yolculuklarını tamamlarlar. Jezim Anwar'ın evine kadar giden dört kadın, Jezim'in hayatında birçok sorun olduğunu, kirli bir evde yaşadığını, bir ayağını kaybettiğini görürler ve sürekli olarak karısından çok ciddi azar işittiğine tanıklık ederler. Bunlara tanık olan Madam Lila, Jezim'i öldürmekten son anda vazgeçer. Sonra da hep beraber Madam Lila'nın evine dönerler.

Eser boyunca yolculuklar ve yolda verilen duraklarda tanışılan kadınlar ve onların yaşamlarına yer verilir. Dört kadının kendi hikâyeleri ve tanıştıkları kadınların hayatları kimi zaman mitolojik unsurlarla kimi zaman da gerçek hayattan kesitlerle sunulur.

Kadınlar bu yolculukla bir değişim geçirir. Yolculuğun sonunda tüm kadınlar kendi hikâyeleriyle barışırlar. Mutsuz, yorgun ve yalnız olarak betimlenen yolculuğun bitmesiyle güçlü ve mutlu insanlara dönüşürler. Amira bir dans okulu açar, Maryam Beyrut'ta bıraktığı kızını geri alır. Bebeğin eve gelişiyle Madam Lila kaybettiği kızı Leyla'nın acısını biraz olsun dindirir. Birlikte mutlu bir şekilde yaşamaya başlarlar. Eser hem romanın anlatıcısı hem de kahramanı olan yazarın/gazeteci kadının Madam Lila, Amira, Meryem ve Meryem'in bebeğiyle mutlu anlarına tanıklık etmesiyle sona erer. Eser annelik kavramına, anne-kız ilişkilerine, mekânsal açıdan cinsiyet konumlanmasına, toplumsal cinsiyet algısında kabul görme ve Dido'nun hikâyesine odaklanır.

2.11.1.Annelik Kavramı ile Anne-Kız İlişkilerindeki Görünümler

Düğümlere Üfleyen Kadınlar romanında annelik ve anne-kız ilişkilerindeki görünümler öne çıkarılır. Anne olmak, gereken sorumlulukları yerine getirmek toplumsal rol ve davranış ağları içindeki beklentilerin karşılığını yerine getirme çabası kadınların çeşitli olumsuz duygudurum geliştirmelerine neden olmaktadır. Anne olmak her şeyiyle çocuğuna yetebilmek olarak düşünüldüğünde çocuktaki minimal problemler bile annenin yoğun bir suçluluk duygusu yaşaması ile neticelenmektedir. Bundaki en önemli neden ise "*anneliğe olmadığı ve olamayacağı kadar ululuk yüklenmesi"* (Cogito, 2015, s. 115) olarak nedenselleştirilir. Annelik kavramının içeriğinde taşkın bir tutku mevcuttur. Hatta annelik mefhumunun paradoksal ve aynı zamanda yoğun sevgisi, çocukları için gözünü karartabilmesi *"annesel delilik"* olarak bir tabirle ifadesini bulmuştur. Buna göre annelik yoğun istenç ve yargıları aşan güçlü istek karşısında çocuğuna aşırı bir bağlanma ile görünürlük kazanmaktadır. Çocuğuyla kurduğu bağ ile çocuktaki somut bir sorun onun bir çeşit içselleştirdiği *"suçluluk"* duygusunu ayyuka çıkarır (Abrevaya, 2015, s. 202). 2000'li yılların başlarından itibaren kadınlar, annelik hususunda bir şekilde sadece *"annelik"* yönlerini değil *"toplumsal özne"* konumlarının da farkındalığını geliştirmişlerdir (Abrevaya, 2015, s. 206). Anne ve çocuk bağlamları toplumsal rol ve beklentilerle şekillenebilmektedir.

Düğümlere Üfleyen Kadınlar'da toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadının kız çocuğuna karşı sorumlulukları olduğuna, kendi hemcinsi olarak kızını aynı zamanda kız

kardeş olarak tanımladığı kadınlara gereken değer ve önemin yine annenin/kadının vermesi gerekliliğine değinilmektedir. Madam Lila figürünün kızıyla ilgili ihmalinin nedenlerine ve bu ihmalin olumsuz neticelerine de eğilir. Madam Lila öyküsünü Amira, Maryam ve kahraman anlatıcı olan gazeteci kadınla paylaşır. Öyküye göre Madam Lila çok genç bir yaştayken Leyla adında bir kız çocuğu olur. Bir gün yanına alma ümidiyle Leyla'yı İskenderiye'de bırakır. Madam Lila kızını bir kez bile arayıp sormaz. Kırklı yaşlarında Jezim adında bir adama saplantı düzeyinde âşık olur. Madam Lila'nın Jezim'e aşkı yıllarca sürer. Leyla büyüyüp genç bir kadın olduğunda annesinin kendisini terk etmesinin verdiği öfkeyle Jezim'le görüşmeye başlar. Leyla annesinin gözü önünde kafasına silah dayayıp intihar eder. Leyla'nın intiharı ve kayıp giden yılların acısını unutamayan Madam Lilla da Jezim Anwar'dan intikam almak için aynı silahla onu öldürmeyi planlar. Silahı Yefren'e çok güvendiği arkadaşlarına emanet eder. Bir gün yolculuk için değecek bir kız çocuğu bulursa intikamını alacağını düşünür. Madam Lila; Amira, Maryam ve gazeteci kadına sürekli şunu söyler. "*Size bunu anlatıyorum ki anlayın, kendinizden olana ihanet en büyük suçtur. Bedeli ödenmez. Kızınıza, kız kardeşinize ihanet ederseniz ruhunuz asla iflah olmaz"* (Temelkuran, 2020, s. 345). Hikâyenin asıl vurguladığı husus, iletisel bağlamda cinsiyet algısında kadınların hemcinslerine karşı sadakat duygularından uzaklaşmamalarıdır. Madam Lila'ya göre mazereti olursa olsun kızına karşı sorumluluk almamıştır. Alınmayan sorumluluk zamanla yerini suçluluğa bırakmıştır. Madam Lila için annelik tamamen bir suçluluk alanıdır ve kendi kızına aynı zamanda bir kadına ihanet olarak düşünülmektedir.

Kadının ve annelik şartlarında kız çocuklarına yaklaşımının bir örneği de Amira üzerinden ifade edilir. Amira, dansa karşı ilgisinden dolayı ailesi tarafından reddedilir. Amira, hem politik yönü olan hem de dans etmeyi seven bir kadındır. Ancak ailesi bu durumdan hoşlanmaz. Ailede kabul görmemesi Amira'nın asıl öfkesini annesine yöneltmesi ile neticelenir.

> "*İnsanı kandırıyorlar, biliyor musun? Çok fena kandırıyorlar. Sen yıllarca sanıyorsun ki kötü olan baban, annen zavallı bir kurban. Aslında aralarında gizli bir sözleşme var. Kıvranıyorsun yani, anneni korumak için. Onun için de acı çekiyorsun. Hatta onun annesi oluyorsun yani acayip bir şekilde. Sonra… Sonra işte baba ortadan kalkınca bizim iyi polis annenin yıllarca gizlediği yüzü ortaya çıkıyor. Bak şimdi bana diyor ki 'Yakışmıyor ailemize senin durumun'"* (Temelkuran, 2020, s. 45).

Amira'ya göre kızların annelerine karşı tepkisizliğinin veya öfkesinin bir sebebi de annelerinin onları yeterince koruyamadığına dair düşüncelerdir. Amira ailesinden fiziksel şiddet görmüştür. Ancak onun içini acıtan annesinin, kızı şiddet görürken müdahale etmemesi ve kızının acı çekmesi karşısında kayıtsız kalmasıdır. Babası ve amcası onu döverken annesi kapının arkasından sadece dört defa "*Yapmayın"* diye bağırmıştır. Amira neden annesinin sadece dört kere kullandığı bir sözcükle müdahale etme isteğine aklı takılır. Annesinin onun için yeterince mücadele etmediğini düşünür. Fiziksel bir şiddete uğradığında annesinin kapının ardından sadece çöküp ağlamasını sindiremeyen Amira evi terk eder. İtalya, Fransa ve İngiltere'ye gider. Ancak geride bıraktığı bir özlemi onu tekrar memleketine getirir. Esere göre annelik güçsüzlükle özdeşleştiğinde kız çocuklarının algı/içsel dünyasında bir eksiklik bırakır.

Anneliğin *"güçsüzlük"* alanıyla imgelenmesi aynı zamanda yoğun öfkeyi de uyandırmaktadır. Annesine karşı öfkeli bir kadın da Madam Lila'dır. O da annesinin aciziyetinden, zavallılığından rahatsızdır. Asla ona benzemek istemez. Ancak yaşadıkları onu bir şekilde annesinin kaderine benzetmiştir. Sesi çok güzel olan Madam Lila yedi yaşlarındayken babasının tamburuyla beraber düğünlere gider. Erkeklerin arasında büyür ve annesi tarafından sevilmemiş biridir. Annesinin çıkarcı kişiliğini görür. *"Annemden tiksindim, güçsüzlüğünden. Babamdan tiksindim, beni çullara sarmasından. Ben şarkıları söylerken adamların yüzlerinde kazanacağımız paranın miktarını iştahla hesaplamasından"* (Temelkuran, 2020, s. 194). Kız çocuklarının pek de değer görmediği üzerine gelişen bir atmosferde geçen çocukluğu, Madam Lila'nın annesinden ve ailesinden duygusal açıdan uzaklaşmasına neden olmuştur.

Çok küçük yaşlardan itibaren ailesine maddi olarak destek vermiş olan Madam Lila, ailesi tarafından istemediği bir evliliğe zorlanır. Evliliği kabul etmez ve evdeki paraları alarak İskenderiye'ye kaçar. Wesna Anne adlı bir kadının koruması altına girer. Wesna Anne, Osmanlı'da sarayda bir baş cariyedir. Kadın, Madam Lila'yı eğitir ve onunla bir anlaşma yapar. Yirmi yaşında Fransızca, İngilizce ve Arapçanın bütün lehçelerini konuşan Madam Lila, Wesna Anne'nin tavsiyesiyle Batı'ya gider. Paris'te otellerde kalır. Orada kendini bir Arap emirinin kızı olarak tanıtır ve birçok alanda kendini yetiştirir. Sonra Mısır'a döner. Madam Lila, Jezim Anwar denilen bir adama kırk dokuz yaşındayken gönlünü kaptırır. Aşk onu sersemletir. Adamın yolunu gözlemlemeye başlar. Aşk da kadını güçsüzleştiren bir unsur olarak değerlendirilir.

"Hayatı bekleyen zavallı bir kadın gibi. Annem gibi" (Temelkuran, 2020, s. 298). Romanda kadınlar annelerine tepkisel olduğu kadar benzeme korkusu da yaşamaktalar. *"Tamamen evrensel olmasa da bir gün annelerimize dönüşeceğimiz korkusu epey normal*" (L.McBride, 2022, s. 30). Anne olumsuz bir figür olarak kodlanmışsa kız çocukları anneye karşı derin tepkisellikler geliştirebilmekte ve bir gün ona benzeme kaygısı taşıyabilmektedir.

Dökmen (2021, s. 47) kız çocuklarının cinsiyet rol ve kimlik oluşturma sürecinde "*karşılaşacakları en önemli güçlük, anneye benzememek çabasından ziyade, toplum içinde zayıf konumda olan kadın ve anne figürüyle özdeşimden kaynaklanabilir"* düşüncesine değinir. Bu düşünce etrafında çeşitli çatışma ve çıkmazların olacağı üzerine vurgular yapar. Toplumda *"annelik ve kadınsılık önemli ama değersiz bulunur; annenin kendisi de genellikle toplumsal ve kültürel değeri ve gücü (daha doğru bir deyişle, değersizliği ve güçsüzlüğü) nedeniyle bir çatışma yaşar"* (Dökmen, 2021, s. 47). Annelik, kız çocuklarının zihinsel ve toplumsal gelişim süreçlerini etkileyen önemli bir kavram olarak eserde belirginleşir. Kuşaktan kuşağa aktarılan olumsuz annelik hikâyelerinin yeniden dönüştürülme ve kız kardeşlik temelinde bağ kurma iletilerine sahip eserde annelik vurgusunun önemine, kız çocuklarının hayatlarının anneye bağlı olarak olumlu veya olumsuz olarak gelişebileceğine dair çeşitli düşünceler ön plana çıkarılır.

2.11.2.Cinsiyet Algısı Açısından Toplumda Kabul Görme

Kadınlar ve erkeklerin toplumda kabulü ve sevilme durumlarının farklılıklar içerdiği düşüncesi *Düğümlere Üfleyen Kadınlar* romanına yansır. Romana göre erkekler sevilmenin getirdiği özgüvene ve kabul görmenin verdiği rahatlığa ve özgürlüğe sahiptir. Feminist düşünürlerden Beauvoir (2021a, s. 60) kadının hikâyesinin karmaşıklığından bahseder. Erkeklerin ise durumun farklı olduğuna temas eder. *"sahip oldukları somut güçler dışında, çocukların eğitimiyle kuşaktan kuşağa aktarılan bir saygınlık atfedilir onlara"* (Beauvoir, 2021a, s. 31). Kadınlar ve erkekler açısından toplumsal cinsiyet rol ve davranışları onların varlık alanlarını belirlemektedir. Ayrıca bu durum, toplumdaki özgüvenleri ve özsaygılarıyla da ilgilidir. Erkekler her zaman sevilmiş ve toplumsal kulvarda kabul görmüştür. Erkek olmak toplumda bir güç ve saygınlık olarak düşünülmüştür. Erkekler hep sevilir ve terk edilmek gibi bir sorunları

hiç yoktur. Terk edilse bile başka bir kadın tarafından yeniden sevilecek, yeniden kıymete binecektir. Zamanında ailesi, annesi, babası, çevresi tarafından kendisi olarak zaten konumlanmıştır. Kadınlar ise koşulsuz sevilmemiştir. Sevgi ihtiyaçları hep yoğundur. Beauvoir (2021a, s. 171) erkeklere toplumsal mekanizmalarda sunulan saygının kadınlardan esirgendiğini savlar.

Düğümlere Üfleyen Kadınlar eserinde Madam Lila, Maryam, Amira ve gazeteci kadın çöl yolculuğuna çıkarlar. Yolda onları bir şoför alır ve yol boyunca şoför sessizliğini bozmaz. Genç kadınların ilgisini üzerinde hissetmesine rağmen herhangi bir ilgi belirtisi göstermez. Gazeteci kadın mevcut vaziyet karşısında delikanlıyı örnekleyerek onu *"şımarık"* bir erkek tipolojisinin temsilcisi olarak resmeder.

> *"Nasıl da seviyor kendini. Nasıl da bu dünyaya bir hediye. Ah! Nasıl da hak ediyor her şeyi. Bir insan yeterince sevilirse böyle bir şey oluyor demek ki. (…) Biliyor ömrü boyunca sevilecek, hiç terk edilmeyecek, hiç haddi bildirilemeyecek, hep affedilecek, hep beklenecek, bir parça sevgi talep edilirse hemen sıkılıp boğulduğunu söyleyip gidecek. Bunun ödülü olarak, onun daha iyisini hak ettiğini düşünen başka kadınlarca sevilecek. Böyle sere serpe var olmak nasıl bir şey, bu cânım kızların hiçbiri ömrünce bilemeyecek. Bütün bu genç kadınlar, hepsi, birbirine onun bir adamı sevmenin ne tatlı ve ne acı olduğunu anlatacak. 'Ne zalim' diyecekler onun için, şımarık, bencil, alçağın teki ve sonunda 'bir oğlan çocuğu' deyip affedecekler, yine sevecekler. Her şeylerini alacak, geriye hiçbir şey vermeyecek, sonra belki –eğer yeterince sebat edersen- gülümseyecek bir kez daha. Hoop… Yeniden her şey ayaklarına serilecek. O yüzden işte, tam bunları yaşayacağından emin biri gibi gülümsüyor. Kalbi hiç sıtma görmemiş Ortadoğulu erkek gülümsemesi"* (Temelkuran, 2020, s. 160-161).

Esere göre kadın ve erkeklerin toplum içinde kabul ve değer görme şekilleri birbirinden farklılık gösterir. Bilhassa sosyal alanda erkekler daha fazla önemsenir ve ciddiye alınır. İçine doğdukları şartların genel kabul edici durumu erkeklerin özgüvenlerinin yüksek, hayat karşısında olumlu bir duruş sergilemelerini olanaklı kılmıştır. Beauvoir'e (2021b, s. 69) göre *"kadının biyolojik durumunun kadın için engel oluşturmasının nedeni, onun kavrandığı bakış açısıdır."* Erkekler, kahraman birer özne olarak nitelenerek var olurken sevilme ihtiyacı duymamaktadırlar. Oysaki kadınlar yerleşik algının etrafında daha fazla önemsenmek istemektedirler. Çünkü kadınlar daha talepkâr ve daha zayıf olarak konumlanmışlardır. Söz konusu toplumsal cinsiyet algısı açısından var olan görünüm, eserin kurgusal düzleminde bilhassa aktarılır. Erkekler sosyal hayat içinde *"güçlü ve baskın"* (Dökmen, 2021, s. 47) bir konumda

gösterilmektedir. Dolayısıyla eserde resmedilen sahnede erkeklik avantajlı, kadınlık ise daha dezavantajlı olarak anlatılır. Kate Millett (2018, s. 172) erkeklerin iktidarı elinde tutan konumları ve erken yaşlardan itibaren onlara sunulan imkân ve anlayışlar çerçevesinde büyütülmeleri onların *"üstünlük ve doygunluk"* açısından gelişmelerinde etkili olduğunu söyler. Zeynep Y. Dökmen (2021, s. 131) ise cinsiyetlerin değer ve anlam bağlamlarını "*cinsiyet kalıpyargıları, önyargıları ve ayrımcılığı"* temelinde değerlendirmektedir. Kadınlık ve erkeklik kavramlarının "*ev, eğitim, iş, sosyal yaşam alanları"* içindeki konumlandırılmalarını cinsiyet temelli algıda aramaktadır. *Düğümlere Üfleyen Kadınlar*'da toplumsal cinsiyet algısında çalışmanın önemine yer verilir ve çalışmanın toplumsal saygınlığın oluşturucusu ve kabulü olduğuna değinilir. Amira Tunusludur. New York'tan gelmiş, dansöz ve gazetecidir. Tunus'ta internet aktivisti de olan Amira, babasını kaybetmiştir. Annesiyle sorunlar yaşayan, babası ile olan hesaplarını kapatmamış ve ülkesine tekrar dönen kaçak pozisyonundaki bir kadındır. Dans okulu kurmak istemekte ancak parası olmadığı için söz konusu okulu açamamaktadır. Annesi -maddi durumu iyi olmasına rağmen- para yardımında bulunmaz. Amira saygı beklentisi içindedir. Amira dans okulunu da yürütemezse kimsenin kendisine saygı duymayacağını düşünür. Gazeteci kadın ise saygınlığın toplumsal açıdan neden bu kadar öne çıkarıldığını sorgular. "*Azizim sizin işiniz de zor be. Bu saygı meselesi filan…"* (Temelkuran, 2020, s. 173). Roman sosyal bağlamda anlam ve değer açısından cinsiyetlerin tutumuna değinir. Eserin temel iletisi, cinsiyet mefhumunda kadının değerinin ve saygınlığının bilinir ve görünür kılınması üzerinedir. Kurgusal figürlerden biri olan Madam Lila'ya göre kadınlar, hayata anlam katan bir cinstir. Ona göre kadınlar toplumsal ve bireysel sahada yeterince önemli görülmemiştir. Yanındaki kadınlara da değerli bireyler olduğunu hatırlatmak ister. Madam Lila kadın dayanışmasının, kız kardeşlik duygusunun pekişmesi için yanındaki üç genç kadının içsel dünyalarını zenginleştirmek ve farkındalıklarını artırmak çabasındadır. Onları bir çöl yolculuğuna çıkarır, onlara içsel olanaklarını hatırlatır. *"Anlayacaksınız ki hayat sizin nefesinizde. Başka hiçbir yerde, hiçbir şeyde değil. Hayatı siz kuracaksınız"* (Temelkuran, 2020, s. 157). Madam Lila romanda yazarın sesi görünümündedir. Ona göre erkekler hiçbir çaba göstermeden de birçok olanağa sahiptir. Oysaki kadınlar bu noktada çok daha fazla dezavantajlıdır. Onun bakış açısında kadınların kültürel yönden böyle bir hayat şansı yoktur. Eserin temel iletisi kadınlara dönük öğütler içerir.

Öğütlerin içeriğinde kadınlar kişisel tarihlerinde geçmişlerini geride bırakmalıdır düşüncesine verilir. Hayatta insan şimdiye odaklanmalıdır. Çöl imgesinin de zamansal açıdan *"an"* ile ilintilendirildiği esere göre yolculuklar an'a odaklanmak içindir. Ayrıca kadının toplumsal cinsiyet kodları içinde zorunluklardan ve mecburiyetlerden uzak olmaları gerektiği iletisine yer verilir. Madam Lila düşüncelerini yanındaki üç kadına aktarır. " (…) *olayları anlatmadan sadece hakikatle yaşayabileceğimi, bu yolculuğun hepimizi aslında olduğumuz kişilere dönüştürebileceğini…"* (Temelkuran, 2020, s. 164) söyler. Romana göre toplumsal kıstaslar kadını ve erkeği farklı konumlandırmıştır. Kadınlık açıklamalar üzerine gelişirken erkeklik konumu böyle bir zaruret içinde değildir. Madam Lila'ya göre aslında kadınlar içsel açıdan güçlüdürler. Kadınlar sahip oldukları güçlerini sadece unutmuşlardır. Madam Lila, yaş ve deneyimin verdiği bir güvenle yanındaki üç kadını daima tembihlemektedir. Ayrıca kadının kendi hikâyesinin nesnesi değil öznesi olması gerektiğini düşünmektedir.

Madam Lila'ya göre erkekler toplumsal avantajlara sahipken kadınların sezgisel yönleri gelişmiştir. Dolayısıyla kadınlar sezgileri ile aradaki mesafeyi artırttıkça kendisi olmaktan ve mücadeleci olmaktan vazgeçer. Clarissa P. *Estês* kadın ile *"sezgi"* arasında bağlantı kurar, *"kadınların sezgi gücüne"* ve onun kuşaklar arası akışkanlığına değinir. *"Bu büyük güç, yani sezgi, şimşek hızındaki içsel görü, içsel işitme, içsel duyum ve içsel bilişten oluşmuştur"* (Estes, 2021, s. 95). Esere göre toplumsal cinsiyet algısı sadece erkeklerin anlamsal olarak oluşturacağı bağlamla var olabilir. "*Erkekler sadece kadınların dünyasına hürmet ve hayret etseler yeter"* (Temelkuran, 2020, s. 162-163). Eserde cinsiyet algısına dair çıkarımlarda erkeklerin sevgi ve saygıyı hazır buldukları bir dünyaya gözlerini açtıkları, kadınların ise bunlardan mahrum olarak büyüdükleri sorunsalı etrafında çerçevelenen iletiler mevcuttur. Esere göre erkeklerin güçlü ve sosyal alanda özgüven sahibi olmaları toplumsal algıda kabul edilen anlayışlarla ilgilidir. Kadınlar ise bu sevgiden uzak büyümüşlerdir.

2.11.3.Mekânsal Açıdan Cinsiyet Konumları/ Erkeklik ve Kahvehaneler

Düğümlere Üfleyen Kadınlar toplumsal cinsiyet algısında mekânsal bağlamlara odaklanarak asıl temas ettiği bir husus da kahvehaneler ve kahvehane kültürüdür. Mekânlar, toplumsal süreçlerde cinsiyet algıları bağlamında anlam kazanır ve kahvehaneler erkek merkezli mekânlar olarak bilinir. Kahvehaneler erkeklerin vakit

geçirdikleri, sosyal süreçlerin ve oyun alanlarının olduğu bir yer olarak konumlanır ve erkeklerle özdeşleştirilen bir yer olarak düşünülür. *"Geleneksel kahvehane (...) Türkiye ve benzeri Ortadoğu/ Akdeniz toplumlarının kentsel ve kırsal mekânlarının boş vakit geçirme şekillerinden en bilineni"* (Arık, 2009, s. 169) olarak tanımlanır. Romanın bir sahnesinde dışarıda oturmak isteyen üç kadının -Amira, Maryam ve gazeteci kadın/kahraman anlatıcı- mekân arayışı olduğu bir sahne göze çarpar. Tunus'taki bu üç bir kahvehaneye gidip otururlar. Onlara oturdukları yerin erkekler kahvesi olduğu söylenince Amira bir Tunuslu olarak bu duruma itiraz eder. Kahvehane sahibi onlara birer kahve getirmek zorunda kalır. Ancak kahvehanede oturan tüm adamların bakışlarına maruz kalırlar. Gazeteci kadın gördüğü tablo karşısında çeşitli saptamalar yapar. Mevcut durumu toplumsal cinsiyet ve Doğu-Batı bağlamında analiz eder. "*Üç kadın kahvenin ortasında, girişimizle ilan edilen sessizlik yemininin korku filmi ambiansının ortasında duruyoruz. (...) Duvardaki dünya saatleri. Ne işi var bu saatlerin bu eski kahvede? Bütün saatler durmuş."* (Temelkuran, 2020, s. 61). Kahvehanelerin erkeklerle dolu olması ve üç genç kadının orada oturmak istemesi, cinsiyetin mekân ile ilişkisine bağlanır. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, *"algısal mekân"*ı sadece *"topografik değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer"* olarak tarif eder (Korkmaz, 2015, s. 82). Esere göre kahvehaneler anlam üreten işleviyle erkeklere ayrılmış bir yer olarak cinsiyetlendirilmiş ve kadınlar bu mekândan dışlanmıştır. Kadınların kahvehanede oturma talepleri karşısında orada oturan erkeklerin anlamlı sessizlikleri de yine eserde öne çıkarılır.

2.11.4. Dido'nun Hikâyesi

Mitolojik unsurların birçok metinde kullanımı ve anlam değeri olduğu bilinmektedir. Mitoloji insanlığın ilk ortaya çıkışından beri varolagelen, insanın hayat karşısındaki anlam arayışındaki çabaya gönderme yapan *"doğaüstü durumları anlatan kurgusal hikâyeler"* olarak ifade edilir (Abiç, 2019, s. 750). Mitolojinin birçok bilim ve sanat dalında ele alındığı da bilinmektedir. Bunlardan biri de romanlardaki kullanımıdır. Küçük'e (2016, s. 314) göre mitolojinin romanlarda imgesel olarak kullanımı ve bilhassa romanlarda *"kahramanların özelliklerini belirgin kılma, kurgulama özelliğinden yararlanma, düş dünyası oluşturma, alt-metin olarak varlığını duyurma"* gibi çeşitli işlevlerde yer alması söz konusudur. Ayrıca mitolojinin *"çağrışım alanı"*

oluşturarak geniş bir perspektif sunduğunu da belirtir. Nitekim Türk edebiyatında roman karakterlerinin mitolojik dünyasında örneklerle benzetilmeleri dışında Yakup Kadri de Nev-Yunanilik bağlamında mitolojiden faydalanmıştır. *Düğümlere Üfleyen Kadınlar* romanında mitolojide hikâyesi olan iki karakterden bahsedilir: Dido ve El Kahina. El Kahina Dido'nun kızlarından biri olarak anlatılır. Kartaca Kraliçesi Dido'nun hikâyesi, akademisyen Maryam'ın araştırma alanıdır.

Erhat (1996) Dido'nun hikâyesinin Vergilius'a ait *Aeneis* adlı yapma destanında da yer alan bir konu olduğunu söyler. Dido'nun öyküsü şöyledir: Lübnan'ın güneyindeki Sur'da Fenike Krallığı'nın genç kraliçesi Dido'nun kocası öldürülmüştür. Dido da öldürüleceğini düşündüğü için gemiyle kaçar ve yanına da bir boğa postunu dolduracak kadar altın alır. Dido, Tunus'un kuzeyindeki Kartaca'ya gelir. Ancak buradan toprak satın alamamaktadır. Dido sadece boğa postu genişliğinde bir toprak alacağını söyleyerek oradaki insanları ikna eder. Söylentiye göre Dido, boğa postunu ince şeritler hâlinde dizerek büyük bir toprak parçası almayı başarır. Daha sonra Kartaca'da bir liman yaparak orayı müreffeh bir yer hâline getirir. Ancak Kartaca'ya deniz yoluyla gelen yabancı bir adama âşık olur ve bu aşk, Dido'nun bütün gücünü elinden alır. Hikâyenin sonunda Dido intihar eder. Sorgulayıcı bir zihne sahip olan Maryam ise hikâyenin bu şekilde sonuçlanmasını mantıklı bulmaz. Gazeteci kadına sorar. *"Sence çok kudretli bir kadın neden intihar eder?"* (Temelkuran, 2020, s. 72) Dido üzerine çalışmalar yapan Maryam, Dido'nun aşk yüzünden intihar edebileceği düşüncesini inandırıcı bulmaz.

Toplumsal cinsiyet algısını mitolojik unsurlar açısından yeniden okuma ve yorumlamaya açmayı amaçlayan Maryam, Dido'nun yazıtlarının bulunduğu alanı on beş kere gezmiştir. Maryam'ın konuya çokça yoğunlaşmasının nedeni, toplumsal cinsiyet konusunda mitolojik kaynaklardan bir cevap aramaktır. Maryam'ın da bir hikâyesi vardır: Maryam'ın evlilik dışı bir kızı vardır ve kızını doğurduktan hemen sonra terk etmiştir. Büyük bir depresyonun eşiğindedir ancak mantığını da kaybetmek istememekte, güçlü bir kişilik göstermeye çabalamaktadır. Madam Lila, Maryam'ın sorulara cevaplar arayışının farkındadır. Böylece eserde geçmiş ile şimdi -Dido ile Maryam- arasında bir köprü kurularak toplumsal cinsiyet algılarının anlamları öne çıkarılmaktadır.Madam Lila ve Maryam'a göre kadınlar içindeki gücü tarihteki zaman yolculuğunda, farklı millet ve kültürlerde çeşitli temsillerle ortaya koymuşlardır.

Maryam farklı milletlerde farklı sembolik açılımların olmasını buna bağlamaktadır. Madam Lila, yanındaki üç kadını -Amira, Maryam ve gazeteci kadını- yolculuğa çıkarırken onlara eski anlatılardan ve yaşadığı coğrafyadaki geçmişin bugüne kadar uzanan kadın figürlerinden bahseder.

Her kadın, kişisel özelliğine ve öne çıkan karakteristik yapısına göre mitolojik bir tanrıça ile eserde özdeşleştirilmiştir. Kadınların görünüşleri, yaşam karşısındaki tutumları, tavırları ve davranışları onların hangi tanrıça ile özdeşleştirildikleri belirtmektedir. Yunan mitolojisinden de faydalanan romanda Amira, Afrodit olarak simgelenmektedir. Afrodit, Antik Yunan ve Batı sanatında *"estetiğin bir göstergesi"*dir ve *"klasik kadın güzelliği"*ni temsil eder (Bahrani, 2021, s. 131). Romana göre Madam Lila'da gençliğinde bir Artemis sonra da Hekat olmuştur. Maryam bir Hekat'tır. Gazeteci kadın ise Artemis'tir. Romana göre Artemis *"üretmek, yazmak ve dünyadan ilham almak"* için vardır (Temelkuran, 2020, s. 411). Romandaki kadınlar mitolojik sembollerle özdeşleştirilirler. Batı orijinli olarak örneklendirilen ve Antik Yunan'da sıkça geçen Afrodit, Artemis arketipleri eserde kadın kahramanların bir özelliği olarak temsil edilmektedir.

2.12. DÜN VE FERDA (2013)

Erendiz Atasü, 1980'li yıllardan itibaren eserler yazmış ve kaleme aldığı eserleriyle feminist çizgiyi izlemiş bir yazardır (Kaylı, 2017, s. 30). Kadın ekseninde çeşitli izleklerde eserlerini oluşturan yazar, sınıfsal ilişkiler ve toplumsal cinsiyet alanlarını irdelemektedir. Kadınlık ve erkeklik algılarının oluşumlarındaki yansımaları eserlerinde aktarırken kadının *"sevgili, anne ve eş"* rollerinin yaşamsal paradokslarını feminist çerçevelerde sunmaktadır (Önder, 2016, s. 108). Yazar ele aldığı izlekler itibarıyla 2000 sonrası çıkan eserlerinde cinsiyet algısını sorunsallaştırmaya devam etmiştir. Bu eserlerden biri de *Dün ve Ferda* romanıdır. Erendiz Atasü'nün 2013 tarihinde çıkan romanı *Dün ve Ferda*, 1960'lı yıllardan günümüze uzanan bir kadının -Ferda Başarır'ın- hikâyesini konu almaktadır.

Eserin başkahramanı Ferda Başarır'dır. Eserde akademisyen olan Ferda'nın yaşam hikâyesi, kişiliği, siyasi görüşü ve dönemin siyasi ortamı, tutukluluğu ve yurt dışına sığınmacı olarak gidişi ve tekrardan Türkiye'ye dönüşü anlatılmaktadır. Roman tüm bu zaman zarfında Ferda'nın içinden geçtiği süreçlerle birlikte düşünce ve yaşam

dünyasındaki pratikleriyle değişimini konu almakta ve zamanla farklılaşan çeşitli düşüncelerini, toplumsal cinsiyet açısından toplumda kadının konumunu ve kadının bireysel olarak kendine bakışını mercek altına almaktadır.

Üç bölümden oluşan roman şöyle özetlenebilir: Ferda Başarır yirmi bir yaşındadır, ailenin tek çocuğudur; eczacılık bölümünden mezun olur. Ferda, özgür bir kurum olarak gördüğü üniversitede çalışmayı istemektedir. İdealist biri olarak nitelenen Ferda, üniversitede çalışmak için asistanlık sınavlarını kazanmış ve ekonomik özgürlüğünü eline almıştır. Bu gelişmeler Ferda'nın yoğun bir mutluluk yaşamasını sağlar.

İstanbul Üniversitesi'nde Prof. Dr. Kâzım Beyazıt ve onun eski öğrencisi Prof. Dr. Hürriyet Berkman iki farklı dünya görüşüne sahiptirler. Kâzım Bey sağ görüşlüdür, Hürriyet Hanım ise sol görüşlüdür. Görüş ayrılıkları, aynı iş ortamında ikisinin çekişmelerine sahne olmaktadır. 1967'li yılların sağ-sol görüş ayrılıklarının olduğu bir dönemde aynı üniversitede çalışan Kâzım Bey, Hürriyet Hanım'ın doktora hocası ve doçentlik jürisinin başkanıdır. Hürriyet Hanım'ın uluslararası bilim çevrelerinde ses getiren yayınlara imza atması ve Almanya'dan burs alarak orada eğitimine devam etmesi, Kâzım Bey'in Hürriyet Hanım'a karşı öfke duymasına neden olmuştur. Hürriyet Hanım'ın Ferda'yı kendisine karşı ittifak amaçlı işe aldığını düşünen Kâzım Bey, asistan olarak işe başlayan Ferda'ya karşı ön yargılıdır. Ferda, en yüksek puanla asistanlık sınavını kazanmasına karşın Kâzım Bey onu işe almak istemez, Hürriyet Hanım ise jürinin oybirliğiyle aldığı bir asistanı işe almak zorunda olduğunu, aksi takdirde hukuki bir sürecin başlayabileceği uyarısında bulunur. Kâzım Bey, Ferda'yı işe almaya mecbur kalır.

Ferda işe başladığı sıralarda evlilik yolunda ilerleyen bir ilişkide iken aniden sevgilisi tarafından terk edilir. Ailesiyle ve çevresiyle kırık aşk öyküsünü paylaşmayan Ferda içine kapanır. Depresyondadır ve mutsuz olduğu bir dönemdedir. Yağmurlu bir gün Kâzım Bey ile karşılaşır. Kâzım Bey Ferda'nın bir üzüntüsü olduğunu kavrar ve ona yakınlık gösterir. Hürriyet Hanım, Kâzım Bey konusunda Ferda'yı önceden ciddi bir şekilde uyarmıştır. Ferda, Hürriyet Hanım'ın uyarılarına kulak asmaz ve Kâzım Bey ile gizli bir ilişki yaşamaya başlar. Görüşmeleri yaklaşık üç yıl sürer. Ferda bir arkadaşının evinde Kâzım Bey'i beklemekteyken ev basılır. Baskında Ferda gözaltına alınır. Sağ görüşlü olan Kâzım Bey'in oğlu Selim Beyazıt ise devrimcidir ve Filistin'e

kaçmıştır. Kâzım Bey oğlunun farklı bir görüşe kaymasını kaldıramaz, oğlunun kayıp olduğunu ve kaçırıldığını polise bildirir. Oğlu Selim'den dolayı Kâzım Bey sürekli izlenmektedir. Ferda ile buluştuğu evin civarında görülen Kâzım Bey karakola çağrılır. Orada Selim'in ölüm haberini duyar. Oğlunun ölüm haberini almanın verdiği acı, öfke ve üzüntüyle Ferda Başarır'ın adını vererek onu ihbar eder. Oğlunun ölüm haberi üzerine fakültede daha fazla çalışmaz, emekli olur ve kısa bir süre sonra Kâzım Bey 1980 darbesinden hemen önce ölür.

Ferda, Türkiye İşçi Partisi'nin üyesidir. 1971 Askeri Darbesi sonrası TİP kapatılır. Ferda doktorasını bitirmeden tutuklanır. Ferda o süreçte dört ay kadar içeride gözaltında kalır. Gözaltından çıktığında fakülte kurulu asistanlığını uzatmaz. İşsiz kalır Ferda. Uzun süre Hürriyet Hoca'nın evinde kalır. Bir eczanede mesul müdürlük işini bulunca Hürriyet Hanım'ın evinden ayrılır. Bir süre pansiyonda kalır. 1973 affı ile birlikte Ferda, kurulan yeni bir partinin yönetim kadrosunda yer alır. Ancak parti içindeki yeni yönetimle görüş ayrılığından dolayı Ferda ayrılır. Tıp fakültesinde okurken politik durumundan dolayı okuldan atılmış olan ve aynı arkadaş çevresinde yer alan Özdemir Gerçeker ile evlenir ve kızı Barış doğar. Sonra karıkoca yurtdışındaki Türkiye Komünist Partisi'ne üye olurlar. 1980 Darbesi ile birlikte kocasının gazetesi kapatılır. Tutuklanma korkusundan dolayı yurtdışına çıkarlar. Ferda'nın Türkiye'deki diploması Almanya'da geçerli olmadığı için bir eczanede tezgâhtar olarak çalışır. Özdemir ise birkaç dil bildiği için çevirmenlik işi yapar.

Kızının doğumu ve Almanya'ya göç, Ferda'da derin bir depresyonla karşılık bulur. Kocasının ısrarı üzerine belli bir süre tedavi olur. 1990'larda kızı ergenlik çağındayken Türkiye'ye ailece dönerler. Kızı gelmek istememektedir. Ancak maddi koşulların olanaksızlığından dolayı ailesiyle birlikte İstanbul'a döner. Ferda Türkiye'ye döndükten sonra annesi ve kızıyla olan çatışmaları derinleşir ve Özdemir'in Parkinson hastalığı da ilerler. Kocasının hastalığından dolayı evin maddi ve manevi tüm sorumluluğunu alır. Kızı Barış'ın boşanması ile sorumlulukları artan Ferda, iş hayatında daha çok yer almaya çalışır. Para kazanmaya odaklanan Ferda, düşünsel olarak değişim göstermiştir. Daha önce aynı görüşleri paylaştığı arkadaşları onu dışlar ve onu *"samimiyetsiz"* olarak değerlendirirler. Ferda kendi çevresinden gittikçe daha derin kopuşlar yaşar. Hürriyet Hanım ile uzun süre görüşmeyen Ferda, Hürriyet Hanım ölünce cenazesine bile katılmaz. Ferda sağlık alanında lobicilik yapar ve kazancını ona

göre ayarlar. Marmara Oteli'nde Mr. Kendall ile görüşmeye gider. Mr. Kendall, Büyük Şirket Eczaneleri temsilcisidir. Onunla birlikte Eczaneler Yasası'nın taslağını hazırlamaya çalışmaktadır. Bu süreçte Ferda, Avrupalı diplomatlardan konsolosluğa bir davetiye alır. Türkiye'nin AB'ye uyum süreci ile ilgili muhaliflerin de katıldığı bu davette bir ressamla tanışır. Hollanda vatandaşı olan bu ressam aslen Orta Anadolu'dandır. Çocuk yaşta Avrupa'ya göç eden bir ailenin oğludur. Ferda'nın bu ressamla kısa süreli bir ilişkisi olur. Özdemir'in hastalığı boyunca Ferda onun bakımını üstlenir. Barış da onlara destek olur. Özdemir'in hastalığı anne ve kızını yakınlaştırır. Ferda'nın bu süreçte kızı Barış ile iletişimi artar. Özdemir'in ölümüyle birlikte Ferda ile Barış'ın iletişimleri tam manasıyla oturaklı bir hâl alır. Barış, işyerinden tanıştığı bir Alman olan Jürgen ile evlenme kararı alır. Evli çift Almanya'ya gitmeye karar verir. Barış annesini de yanına almak ister. Ferda kızının teklifini kabul eder ve Barış ile birlikte Almanya'nın yolunu tutar. Barış ve Jürgen Berlin'e yerleşirler. Evlerinin çatı katını düzenleyip Ferda'ya ayırırlar. Ferda orada kalır.

Ferda artık yaşlanmıştır. Özdemir'in ölümünden sonra geçmişe dair içsel bir yolculuğa çıkar. Yaşlı bir kadın olmasına rağmen geçmişle bir hesap içindedir. Yaşlı hâli ve bedeni onun belleğinde bazı tatsız anlar hatırlatır. Ferda asıl olarak hiçbir zaman sevilmediği ve de hiçbir zaman gerçekten sevmediği gerçeği gönlünde derin bir boşluk yaratır. Kâzım Bey'in aşkına sığınır. Ancak Kâzım Bey'in aslında Hürriyet Hanım'a karşı onu kullandığını o yaşlı hâlinde fark eden Ferda fark ettiği gerçeklik ile yüzleşir. Bildiği bir gerçeği yaşlılık zamanlarında kendine itiraf eder. Roman Ferda'nın Kâzım Beyazıt'ın oğlu Selim'i gördüğü bir rüya ile biter. Roman hegemonik erkeklik, evlilik ve boşanma, özgürlük, anne-kız iletişimi ve bedenin hafızası gibi çeşitli izleklere odaklanır.

2.12.1. Hegemonik Erkeklik: Evlilik ve Boşanma

Dün ve Ferda romanında evlilik kurumu, söz konusu kurumun içindeki kadın ve erkeğin duruşu eleştiri süzgecinden geçirilerek analiz edilir. Sorunsallaştırılan temel mevzular içinde kadının değişime açık yönü ile erkeklerin değişme daha çok direnç gösterdikleri üzerindeki düşüncelerdir. Ferda'nın kocası Özdemir 1970'lerde dönemin politik gençliğinde yer almış ve siyasi düşüncelerinden dolayı tıp fakültesinden atılmıştır. Özdemir Ferda ile olan iletişiminde, ona karşı davranışlarında eril bir

davranış geleneğinin dinamiklerini ortaya koyan bir figür olarak esere yansır. Özdemir'in düşünsel yapısı ile yaşam pratiğindeki tutumu birbirinden oldukça uzaktır. Bilhassa Ferda'yı tokatladığı sahne romanda bu düşünsel yapının önemli bir göstergesi olarak işaret edilmektedir.

Kaylı'ya (2017, s. 30) göre Erendiz Atasü'nün eserlerinde çoğunlukla erkekler, ataerkil bir aile yapısına sahiptir. Eril iktidarının "*sorgulanmadığı"* bir aile ortamından gelen bu erkekler aldıkları *"yüksek eğitim ve devrimci duruş"*tan dolayı "*ataerkilliğin sorgulanmasını öncellemediği*" tespiti üzerinde durur. Aydın bir aileden geldiği belirtilen Özdemir, kadına –eşi Ferda'ya- karşı fiziksel şiddet kullanır ve evlilik süreçlerinde onu ihmal eder. Eserde baskın bir kişi olarak anlatılan Özdemir figürü şahsında, erkekliğin bitmek bilmez bir tahakküm isteğinin pençesinden kurtulamayacağına dair olumsuz bir inanç söz konusudur. Ferda ise şiddet ve ihmale rağmen evliliğini bitiremeyen, konfor alanını terk edemeyen bir konumda çerçevelendirilir.

Ferda, hocası Hürriyet Berkman'dan bir hayat tavsiyesini kulağına küpe eder. Ferda için evlilik ve Özdemir sadece *"bir liman"*dır, demirlediği bir yer ve bir korunaktır. Ferda için evlilik sadece hayattaki bir iş birliğidir. Özdemir'den boşanmayı düşünen Ferda, bu algıdan dolayı vazgeçer. Yüksek ve farklı bir anlam ile evliliği değerlendirmeyen Ferda, Özdemir'e de fikrini beyan eder. Boşanma kararından bu şekilde cayar. "*Öyle anlaşılıyor ki, güçlerimizi birleştirirsek, hayatla daha iyi baş edebileceğiz"* (Atasü, 2020, s. 159). Evlilik kurumunda kadınlık ve erkeklik rol ve görevleri feminist teoride de sıkça tartışılan bir konudur. Beauvoir (2021b, s. 158) kadının evlilik içindeki konumunu ve evliliğin toplumsal göstergeleri içinde içselleştirdiği algıdan bahsederken erkeklerin kadına "*eve bakacak, çocukları büyütecek"* yönünden yaklaştığını ifade eder. Aynı zamanda erkek düşüncesinin kadın için *"kendine baktırma hakkına sahip"* olduğunu da vurgular. Ferda, tüm ihmal ve şiddete karşın evliliğini sürdüren ve Özdemir'in hastalığı boyunca onun tüm bakımını yapan bir kadındır. Romana göre yalnız kalmamak adına kurulu bir ilişkide/evlilikte Ferda her ne kadar özgür iradesine bağlı kalmaya çalışsa da toplumsal algı formları onu böyle biçimlendirmiştir. Sadece toplumsal algı değil aynı zamanda bireysel deneyimleri de Ferda'nın yalnız kalmamak için evliliğini sürdürmesine aracı olan bir parametre olarak eserde yansıtılır.

Özne konumu ve aktif bir figür olarak Ferda, *"ev içindeki ikincil konumuyla"* mutlak surette özdeşleşmemiştir (Kaylı, 2017, s. 31). Ferda kendi başının çaresine bakan, hatta aileyi ve evi geçindiren bir konumda girişimci bir kadın olarak betimlenir. Ferda Özdemir'den ayrılma kararı alır. Bu sürede bir eczaneden mesul müdür olarak iş bulur ve annesinde kalmayı planlar. Özdemir, boşanma fikri karşısında ne yapacağını bilememektedir. Eser Özdemir'in kararsız ve yönsüz duruşu ile Ferda'nın kararlı ve emin tavrı üzerinden gelişir. Ferda'nın boşanma kararında, Özdemir ile olan iletişimsizliği birincil etmen olarak gösterilmektedir.

Ferda'nın boşanma kararı sonrası yalnız kalan Özdemir, aileden gelen kanıksanmış bir durum olarak düşündüğü evlilik tablosunun üzerinde yeterince düşünmediğini ve zaman ayırmadığını fark eder. Özdemir evlilik bağını geliştirmek yerine, eşiyle ideolojik düşünsel yapısı üzerinden davrandığı kuşkusu içine girer. Romana göre Özdemir'in hayret ettiği konular, onun değişime ne kadar kapalı olduğunu da gösterir. Evliliği kalıpsal bir anlayışa dayandıran, ailesinden gördüklerini kendi yaşamında sürdüren, yeni ve farklı zaman ve mekânların çağrıştırdığı tutumlara yönünü çevirmeyen Özdemir, romanda değişime direnç gösteren bir figür olarak konumlanır.

> *"Özdemir, karısından gelen boşanma önerisini büyük bir şaşkınlıkla karşılayacaktı. Ferda'nın mutsuzluğunun farkında ve kendisi de mutsuz idiyse bile, tüm dürüst kişilik yapısına karşın, kişisel ve ailesel konular hakkında konuşulmazsa, pürüzlerin kendiliğinden giderilebileceği umudunu mu demeli, hayalini mi içinden atamıyordu. Belki de birçok evlilikte temel bir koşul hâline gelmiş 'suskunluk yasası'nı, o da birçok kişi gibi anne babasının evliliğinden özümsemiş ve evliliğinde vazgeçilmez bir alışkanlığa dönüştürmüştü. Toplumsal sorunları deşmekten yana siyasi tutumuyla, olası ailesel çatışmaları örtmekten yana suskunluğu arasındaki çelişki ise hiç dikkatini çekmemişti, o güne kadar"* (Atasü, 2020, s. 141-142).

Özdemir'in boşanma karşısındaki tutumundan rahatsız olan Ferda, Özdemir'i gerçeklik konusunda uyarır. *"İşin var, iyi kötü paran var ve hâlâ panik içindesin. Benimse hiçbir şeyim yok ama senin kadar korkmuyorum. Barış'ın masrafını karşıla, yeter. Ben gidiyorum"* (Atasü, 2020, s. 142). Romana göre Özdemir, dünya meselelerine kafa yoran ancak karısının ne düşündüğü hakkında en ufak bir fikri olmayan biridir. Eserde çizilen tabloya göre toplumsal algıda kadınlar değer görmedikleri için onların duygu dünyaları önemsenmez. Erkeklerin kamusal alanda düşünce tarzları ile ailevi meselelere yaklaşımları arasındaki farklılığa dikkat çekilen romanda erkek ailevi açıdan sorunlara eğilmeyi bir rol ve görev olarak algılamadığı için

erkek olmak tam bir konfor olarak algılanır. Özdemir evlilik ilişkisinde, tanıdık bir kıyı olarak sadece belli bir alışkanlıkla eşine bağlanmıştır. Ancak yurtdışında oldukları süreçte Ferda, kocası Özdemir'in onu bir kadınla aldattığını da bilir. Romana göre Ferda ile herhangi bir tensel paylaşıma girmemesi, Özdemir'in eşine karşı bir tahakkümü olarak belirtilir.

Özdemir aynı zamanda Ferda'nın maddi olanaklarının yetersizliğinin farkındadır. Ferda, Özdemir'in evlilikten beklentilerinin, karısı üzerinden gördüğü maddi hesaplar olarak değerlendirmektedir. "*Özdemir'in –Ferda'nın kısıtlı seçeneklerini bildiği için – bu evliliğin devamını çantada keklik kabul ettiğini düşünüyordu Ferda; bu düşünce, kadının onurunu kırıyordu"* (Atasü, 2020, s. 144). Özdemir'in tavrı, Ferda'yı düşünsel bakımdan ve kişiliğine saygı açısından incitmektedir. Bilhassa boşanma mevzusunda Özdemir'in aldığı tavır Ferda için pek de anlam taşımamaktadır.

Boşanmak, erkekler ve kadınları ekonomik açıdan zayıflatmaktadır. Ancak kadınların boşanma kararını etkileyen temel etmenlerden biri ekonomik şartlardır (Bozkurt, 2021, s. 107). Romana göre boşanmak, kadınlar için yoksullaşma ihtimali doğuran bir etmen olarak belirleyici bir durumdur. Ferda boşanma kararı sonrası annesinin evine yerleşir. *"Ferda mutlu mu? Hayır, sadece bir derece daha az mutsuz. Kendine ait bir yere çıkabilse, yüzü gülecek. Şimdilik pek mümkün değil, mesul müdürlükten çok az para geçiyor eline"* (Atasü, 2020, s. 145). Eserde boşanma konusundan erkeklerin çok fazla hassas oldukları görülmektedir. Ferda boşanma kararını verdikten sonra, Özdemir onu annesinin evinde ziyaret eder. Ferda'nın annesinden destek almak ister. Ferda'nın annesinin, kızını kocasına dönmesi için ikna etmeye çalıştığı görülür.

> *"Özdemir'in kendini toparlayabilmesi günler almıştı. Onu dehşete düşüren, karısının incinmişliğini tahayyül edebilmesi değildi. Böyle bir canlandırmaya girişecek cesareti yoktu. Onu perişan eden, kendi gözündeki imgesinin hoyrat bir taşın tuzla buz ettiği kristal bir ayna gibi paramparça oluşuydu. Asla şiddete başvurmayan, sakin, mantıklı bir adam. İnsanlara değer veren, onların fikirlerini dinleyen, anlaşmazlıklarını, sorunlarını çözen birisi… Düş bozumu o denli ani ve güçlü bastırmıştı ki, Özdemir birçok hemcinsinin kendi gözünde temize çıkartabilmek için başvuracağı hafifletici sebepler arama uğraşına giremedi bile. Belki de düşlerin ani bir yıkımı değildi söz konusu olan; belki de sığınmacılığın ilk günlerinden beri alttan alta süren bir işleyiş… Delininceye dek belirti vermeyen demirin usul usul paslanması gibi bir süreç… Karısına vurmuştu!"* (Atasü, 2020, s. 156).

Toplumsal cinsiyet algısında pratikler ve temsiller açısından kadınlık ev ile düşünülür. Bu minvalde "*kadınların ezilmişliği*" yok sayılır (Devreux, 2015, s. 36). Özdemir ile kavga ve boşanma meselesinden sonra Ferda, Özdemir'in isteği üzerine tekrar evine geri döner. Eserde bu ev artık bir yuva olarak algılanmaz, sadece bir *"evlilik mekânı"* olarak düşünülür (Atasü, 2020, s. 160). Özdemir içsel bir değişim yerine sadece evliliğin devam etmesi yolunda çaba harcamıştır. Eser evliliğin aslında bir nevi şartların gereği olduğu düşüncesine dayanır. Böylece evlilik kurumu da Ferda'nın düşünsel dünyasından eleştirel bir süzgeçten geçirilir. "*Evlilik denen kurumun zamana bağlı kodlanması bile ne kadar özden yoksun bir düzenleme olduğunu göstermiyor muydu?"* (Atasü, 2020, s. 160). Eserde evlilik çatısı altında erkeklerin geleneksel eril iktidarını korudukları, kadınlarınsa değişen yaşama uyum çabası içinde oldukları ve evlilik birliğinin değişen çağların şartları içinde bir çeşit paradoks oluşturduğu iletilerine yer verilir. Şartlar ve yaşamın değişimi karşısında ataerkillik içselleştirilen bir değer olarak ifade edilirken aynı zamanda söz konusu düşünce şemasının kolayca bırakılamayacağı düşüncesi Özdemir figürü üzerinden imlenir. Gösterilen aile tipolojisinde, geleneksel açıdan baba evine giden ve tekrar koca evine dönen kadını modellemektedir. Ferda mutsuz olduğu hâlde güvenli bir liman olarak düşündüğü evliliğine geri döner. Romana göre kadınlık -özgürlük temayülleri ne kadar derinlikli olursa olsun- toplumsal süreçlerin inşasından kurtulamaz. Romanda evlilik ve boşanma kavramları, finansal özgürlük, bireysel ve çevresel şartlar bağlamında ele alınmakla birlikte kadın ve erkek için söz konusu süreçlerin ayrı işlediği, erkeğin değişime daha kapalı olduğu vurgulanır.

2.12.2. Cinsiyet Algısı Açısından Özgürlük, Anne Kız İlişkisi ve İçselleştirilen Anne Sesi

Dün ve Ferda romanında Ferda, özgürlük anlayışından bahseder. Onun özgürlüğü annesinin kendisine uyarı cümlelerinin karşıtıdır. Esere göre kadınlar hangi yaşa ve konuma gelirse gelsin annelerinin iç sesi onları bırakmaz. Aynı durum Ferda için de geçerlidir. İç sesi annesine aittir. Ferda ise annesi ile pek de barışık değildir. Dolayısıyla is sesine inat hareket eder ve bildiği gibi yaşar. Ferda özgür ruhlu biridir ve özgürlüğünü önemser. İnadı ve hırsı ezilmeye karşı, kendi direncini artırmaktır. Irigaray'a (2006, s. 108-109) göre anne-kız ilişkisi bir açıdan yaralı bir ilişkidir. Kızların annelerine karşı

tepkisellik minvalinde davranışlar geliştirdiklerini dile getirir. Tepkisel kızların, annenin yaşam tarzından ve kabullenmiş, teslimiyetçi ruh hâlinden hoşlanmadıklarını da söyler. Romanda Ferda annesine ve onun içselleştirdiği düşünsel yapıya karşı tepkilidir. Ferda'nın bu tepkiselliği onun özgürlüğüne düşkünlüğüne ve annesi ile farklı kuşak olmalarıyla ilişkilendirilir. Tepkisel kızlar, biriktirdikleri öfkeleri ile anneden kaçarlar. Annenin yaşam tarzından ve kabullenmiş, teslimiyetçi ruh hâlinden şikâyetçidirler. Eserde anne-kız ilişkisi birbirine eklemlenen, birbirinin içinde dalgalar hâlinde gelişen ve nihayetinde birbirini tamamlayan bir duyguya dönüşür.

Ferda çocukken ailesi ona bir piyano alır. Kızlarının piyano çalmasını çok isteyen aile, Ferda'nın öfkeli ve tepkili bir davranış geliştirdiğini görürler. Ferda onu piyano çalmaya zorladığı için annesine tepkilidir. *"Annesininki ise tam bir özenti. Boğazdan kesilerek alınan piyano. Sırf daha varsıl akrabalarla yarışabilmek için. Bizim de piyanomuz var. Biz de kızımıza müzik dersi aldırıyoruz"* (Atasü, 2020, s. 32). Annesinin kendi zamanının ruhundan esinlenerek kızı için bir şeyler yapma çabası, Ferda için sadece bir çeşit *"özenti"* olarak algılanır.

Eserin bir sahnesinde Ferda çocukluğundan kalma piyanosunun başında tuşlarına basar. *"Şimdi annesine teşekkür duyuyor muydu, bu kazanımdan dolayı?"* diye düşünür. Oysaki Ferda için durum farklıdır. *"Annem müziğin ne olduğunu bile bilmezdi ki…"* (Atasü, 2020, s. 32). Annelerin suçlanması ve annelere karşı duyulan kırgınlık, annelerin genç kızlarını yaşama ve sosyal alana hazırlanma amaçlarından kaynaklıdır. Ferda annesinin kendi bildiği yoldan kızını eğitmesini farklı jenerasyonlara da bağlar. "*Ağlıyordu, annesine teşekkür duyamadığı için. Derdi sadece gösteriş değildi ki. Aklınca örnek bir genç kız yetiştirmeye çalışıyordu. Boşuna. Yüreğinde teşekkür yok"* (Atasü, 2020, s. 33). Ferda üniversitede çalışmaya başlayınca akşamın geç vakitlerine kadar fakültede kalmaya başlar. Aile baskısı ve zamanında eve dönüş zorunluluğu kalkar. Annesine öfkeli olduğu kadar, ona annelik yapmaya çalışan hocası Prof. Dr. Hürriyet Berkman'a da çok öfkelidir. *"Sonradan her şeyin, Hürriyet Berkman'ın sahiplenici, bunaltıcı sevgisi yüzünden kopan isyan olduğuna karar vermişti. Üniversiteye özgürlüğünü duyumsamak, özgürlüğünü yaşamak için girmişti. Oysa ne bulmuştu? Onu dizinin dibinde görmek isteyen bir profesör, ikinci bir ana"* (Atasü, 2020, s. 35). Ferda hiçbir kulvarda üzerinde bir anne baskısı yaşamak istememektedir.

Hürriyet Hoca kesin bir talimatla Ferda'dan terbiyeli bir genç kız olarak davranmasını ve özellikle Kâzım Hoca'dan uzak durmasını ister. Ferda aşırı isyankâr biri olduğu için Hürriyet Hanım'ın nasihatlerini ciddiye almaz. Kâzım Bey ile yasak ve gizli bir ilişkisi olur. Hatta Kâzım Bey ile ilk görüşmesi Ferda için *"Hürriyet Hanım'ın bir yasağını delmek"* (Atasü, 2020, s. 39) olarak algılanır ve yasağı aşmak, Ferda'nın mutlu olmasına neden olur. Ferda, Kâzım Bey ile ilişkisini de kendince annesine veya kendisine annelik yapanlara bir *"başkaldırı"* (Atasü, 2020, s. 36) olarak düşünür. *"Kadının aşağı konumunun kökensel nedeninin, kendini öncelikle yaşamı yinelemekle sınırlandırması"* olarak değerlendiren Beauvoir'e (2021b, s. 265) göre kadın annelikte de umutlarını çocuğa bağlamamalıdır ve bunun kadını *"bağımlı"* kılacak duygusal bir pratik olarak değerlendirir. Ferda'nın annesinin de Hürriyet Hanım'ın da Ferda'dan yana umutları gelişmiştir. Bu bağımlılık Ferda'yı bunaltmış ve bu bağımlılığa karşı kendince bir mücadele yolu olarak Ferda, onların kurallarının tersini yaparak onlara karşı isyan etmiştir. Romanda, annelerin kız çocuklarını eğitmeleri sürecinde oluşan çatışmaların, kız çocuklarının tüm hayatlarına sirayet ettikleri, kız çocuklarının ise baştaki tepkiselliklerinin yaş aldıkça yerini anneyi anlamaya bıraktığı görülmektedir.

2.12.3. Bedenin Hafızası

Beden kavramını öne çıkaran *Dün ve Ferda* romanında beden algısının birey için önemine değinilir. Ferda kısa boylu bir kadındır. Çocuklukta da bedensel açıdan minyon tiplidir. Ferda, kişilik gelişimini ve duygusal öfkesini ilk olarak beden algısı üzerinden anlar. *"Ezilmeyi bedeninde tanımıştı, küçük boyu yüzünden onu adamdan saymayan iri yarı oğlanların -ve, evet, kızların- zorbalığı yüzünden. Ezilmenin, zorbalığın izlerini bedeninde taşıyor. Bellek unutsa da beden unutmaz"* (Atasü, 2020, s. 12). Psikoanalitik kuram açısından söz konusu durum *"kişinin halihazırda sahip olduğu davranışlar geçmiş yaşantılarının bir sonucu"* olarak değerlendirilir (Cangöz, 2005, s. 57). Hafıza ile beden arasında bir ilişki kuran Ferda, somut hâliyle geleneksel kadınlık rolünün dışında betimlenir. Ferda, beden ve bellek imgeleri arasındaki geçmişini uzun süreler aklından çıkaramamaktadır. Ferda'nın bedensel açıdan hazlarını yaşama tutkusu vardır. Prof. Kâzım Bey ile birlikteliği onun kendi istemiyle gerçekleşir. Kaylı (2017, s. 32) Ferda'nın Kâzım Bey ile ilişkisini analiz ederken ataerkil düşüncenin kadın bedenine yönelik algısal kalıp düzlemlerinin *"deşifre edilmesi"* olarak yorumlar. Bilhassa bu

düşünce yapısında *"kadının bedeninin ve bu bedeninin isteklerini yok saydığı"*nı dile getirir. Ayrıca kadınlığın bedensel *"haz"*larla ilişkilendirilmediği sistemsel düşünce yapısından geldiğini de vurgular. Berktay'a (2009, s. 58-59) göre kadın bedeni feminist teoride *"üreme süreçleri"* üzerinden değerlendirilir. Dişilik kavramı da bedenle ilişkilendirilir. Kadınların geçmişten günümüze *"ezilmişliği*"nin temel nedeni de onun *"bedensel potansiyeli"* açısında *"gebelik, doğurma ve emzirme"* gibi doğal yatkınlıklarına dayandırılmasıdır. Bunların dışında *"kadın bedeni"* iktidar ilişkilerinde denetlenmesi gereken bir olgu olarak da görülür.

Küçük yaşlardan itibaren beden algısının zorbalık üzerinden anlatıldığı, büyüdükçe cinselliğin bir nesnesi olarak ele alınmasını irdeleyen Ferda, Kâzım Bey ile yaşananların aşk'a dayanmamasının da tesirlerini yaşamaktadır. Ferda'nın roman boyunca konuya kafa yorduğu, kadın olarak cinsellik ve özne olma konumlarını değerlendirdiği görülmektedir. Kâzım Bey, ataerkil ve geleneksel kalıpların kadın üzerinden tahakkümünü ve onu yok sayışının bir simgesiyken Ferda ise bedensel arzu ile öznellik arasındaki taleplerinin ardından gidip gelen bir kadın figürü olarak eserde temsil edilir. Ancak Ferda'nın bir türlü içselleştiremediği gerçeklik, Kâzım Bey'in bedensel açıdan onu kullanması ve ona hiçbir şekilde değer vermemesidir. Romanda kadınlık ve erkeklik, bedensel açıdan ataerkil kavramların kıskacında farklı imgelerle belirtilir. Kadının sadece *"beden"* olarak algılanması öne çıkarılarak kadın bedeninin nesneleşmesi ve değersizleştirilmesi romanda tenkit edilir.

2.13. HAVVA'NIN ÜÇ KIZI (2016)

Havva'nın Üç Kızı, Elif Şafak'ın ilk baskısı 2016 yılında yapılan bir romanıdır. Yazar romanın ithaf kısmında eseri Türkiye'deki kadınlara adadığını söyler. Ayrıca söz konusu kısımda, *"'kızkardeşlik ekseninde' buluşamayan"* kadın vurgusuna yer verir. Feminist görüş etrafında şekillenen eser, farklı kadınların yaşamları üzerinden cinsiyet algısına dönük çeşitli mevzuları irdeler.

Roman birbirinden farklı düşünsel yapıya sahip üç kadının yaşamsal mevzulara, inanç ve kimlik meselesine dönük konulara eğilir ve üç kadın -Peri, Mona ve Şirin- üzerinden anlatıldığı bir eserdir. Oxford Üniversitesi'nde öğrenci olan bu üç kadının düşüncelerinin inanç ve kimlik ile ilintisini anlatan roman, Peri karakteri üzerinden ilerlemektedir. Peri'nin aile yapısı, Oxford Üniversitesi'nde geçen yılları, hocası

Profesör Azur ve arkadaşları Şirin ile Mona'nın fikirsel dünyalarını anlatan eser mekân ve tarih isimleriyle başlıklandırılmıştır: "İstanbul, 1980'ler- 1990'lar", "Oxford, 2000, Oxford, 2002" ve "İstanbul, 2016". *Havva'nın Üç Kızı* olarak belirtilen üç karakter şunlardır: Aslen Mısırlı olan Amerikalı bir öğrenci olan dindar Mona, İran'da doğup İngiltere'de yaşayan *"günahkâr"* olarak nitelendirilen Şirin; Türkiye'den gelen, arada kalmışlığı ile *"şaşkın*" ve*"mütereddit"* olarak nitelenen Peri'dir.

Başlangıç tarihi 2016 olarak gösterilen kısımda mekân İstanbul'dur. Bu bölümde Peri otuz beş yaşında, üç çocuklu bir kadındır. Kendisinden on altı yaş büyük ve emlak sektöründe yer alan zengin bir adam olan Adnan ile evlidir. Nazperi Nalbantoğlu'nun ünlü bir iş adamının yalısına davetli olduğu bir gün İstanbul'da bir kapkaç olayına maruz kalmasıyla roman başlar. Peri, kızı Deniz ile birlikte trafikte beklerken çantası arabadan bir anda alınır. Peri, irade dışı bir davranışla çantayı alan hırsızın peşinden koşar. Onu ara sokakta yakalar ve çantasını bally kullanan birinin elinde bulur. Onunla kavga eder. Madde bağımlısı genç tarafından elinden yaralanan Peri, öldürülmekten şans eseri kurtulur. Çantasını alır, çantanın içinden yere dağılan eşyaları toplar. Kızı Deniz, annesinin cüzdanından düşen bir fotoğraftan annesinin bir zamanlar Oxford'da okuduğu bilgisine ulaşır. Eli yaralı olduğu hâlde Peri, iş adamının evindeki yemek davetine yine de katılır. Deniz, annesinin daha önce Oxford üniversitesinde okuduğunu oradaki misafirlere söyler. Böylece Peri'nin 1980'lerden 2016'ya kadar yaşadıkları anlatılmaya başlanır.

Peri, iki ağabeyi ile birlikte Nalbantoğulları'nın son çocuğudur. Ağabeyleri ondan yaşça oldukça büyüktür. Peri'nin annesi Selma ve babası Mensur, iki uç düşünce dünyasının insanlarıdır. Söz konusu çift hiçbir şekilde anlaşamamaktadır. Bu iki ayrı uç dünya, Peri üzerinde derin tesirler bırakmakta ne annesini ne de babasını taraf olarak tutabilmektedir. Ancak Peri babasına sevgi yönünden aşırı bağlıyken annesiyle mesafelidir. Peri, annesi ve babasının düşünce dünyası arasında bir köprü arayışındadır. Ağabeyi Umut babasının, Hakan ise annesinin yolundan gider. Umut cezaevine girer. Orada çeşitli işkencelere maruz kalır ve ceza alır, hapishanede uzun süre kalır. Hapisten çıkan Umut, Akdeniz kıyılarında bir sahil kasabasında yaşamını sürdürür ve aileyle fazla görüşmez. Geçimini deniz kabuklarını boyayarak kazanır ve oldukça münzevi bir hayat sürdürür. Peri'nin en sevdiği ağabeyi Umut tutuklandığında Peri yedi yaşlarındadır. Umut'un cezaevine girmesi, ailedeki sorunları derinleştirir. Hakan

üniversiteyi bırakır, kendine göre bir amaç edinir. Aşırı milliyetçi yerel bir gazetede yazılar yazar. Zamanla Hakan ile babası Mensur arasında çatışmalar derinleşir. Bir kavga sonucu Hakan evi terk eder. Derin bir depresyona giren Selma ciddi bir temizlik hastalığına tutulur. Hakan bu arada Feride adlı bir kızla ile evlenir.

Peri liseyi birincilikle bitirir ve Mensur, yurtdışında üniversite okumak isteyen öğrencilere aracılık eden bir ajansla Peri için iletişime geçer. Arabasını ve zeytinlik arsasını kızının okuması için satan Mensur, kızının eğitimli ve bilimsel açıdan gelişmiş bir bilince sahip olmasını istemektedir. İngiltere'de Oxford'a yapılan üniversite başvurusu kabul edilene kadar annesi Selma'nın karşı çıkacağını düşünen baba ve kızı, konuyla ilgili herhangi bir şey Selma'ya anlatmazlar. Selma son anda kızının yurtdışında eğitim alacağını öğrenir. Peri, Oxford Üniversitesi'ne gider. Amacı üniversitede kalmak veya uluslararası bir kurumda iş bulmaktır. Orada tüm kulüp ve topluluklardan uzak durur, sadece ders çalışır ve kitap okur. Bir kitapçıda yarı zamanlı çalışır. Şirin ve Mona ile tanışır. Mona, Mısır asıllı Amerikalı bir öğrencidir. Şirin ise İran'da doğmuş, İngiltere'de büyümüş ve varlıklı bir ailenin kızıdır. Tanrı üzerine seminerler veren Profesör Azur'un öğrencisi bu üç kız öğrencinin arkadaşlıkları zamanla derinleşir. Farklı görüş ve yaşayış tarzına sahip bu üç öğrenci, belli bir süre aynı evde kalır.

Peri sekiz yaşlarındayken *"sisin içindeki bebek"* olarak imgelediği bir figürü sürekli görmektedir. Tehlikeli durumlarda bir nevi Peri'nin koruyucu meleği olan bu bebek görüntüsünü ailesine anlatır. Anne ve babasından birbirinden farklı tepkiler alır. Peri, yaşadığı bu durumu ebeveynlerine bir daha anlatmaması gerektiğini iyice kavrar ve sırrını kendine saklar. Peri, çocukluğundan itibaren çeşitli halüsinasyonlar gördüğünü Profesör Azur ile paylaşır. Azur ona sadece farklı olmaktan korkmamasını salık verir.

Azur, farklı görüş ve inanca sahip öğrencileri arkadaş olmaları gerektiğini düşünür ve insanların bir şekilde birbirlerini dinlemelerini salık verir. Ona göre insanlar böylece insani noktada birbirlerini anlayan bir tutum geliştirecektir. Azur'un bu noktada öğrencileri üzerinde ciddi tesirleri vardır. Peri, Şirin'in yönlendirmeleri ve kendi içsel karmaşasından dolayı Azur adlı profesörden seçmeli ders almak ister ancak danışmanı Dr. Raymond bu konuda olumsuz bir tutum sergiler. Bu dersin pek uygun olmadığını söylemesine rağmen Peri inat eder ve dersi alır. Azur derslerinde de empatinin

öneminden bahseder. Bu durum Peri'nin her zaman kadrajındadır. Şirin'in telkinleriyle Mona ve Peri, Azur'un dersini alır ve seminerlerine katılmaya başlarlar.

Peri, gerek ailedeki gergin ilişkilerden gerekse okumalarından hareketle Profesör Azur'un derslerine katılır. Azur öğrencilerin kesinlikle bilgiyi derinleştirmeleri gerektiğini düşünür ve öğrencilerinin eleştirel bir bakış açısını geliştirmeleri için okumalar ve uygulamalar yaptırır. Peri, Azur'dan oldukça etkilenir. Ona karşı çeşitli hisler yaşamaya başlar ve ona âşık olur. Depresyon ve içindeki çelişkilerin yoğunluğu ile sürekli olarak annesi ve babası arasında kendince bir taraf olamayan Peri bunalıma girer. Peri, ömür boyunca üzerinde bir değersizlik hissi taşımıştır. Bunu bir türlü üstünden atamaz. Azur ve Şirin'in, onu kendi sosyal deneylerinde kullandıklarına hükmeder. Kendini son derece yalnız hisseden ve sinirleri iyice zayıflayan Peri, yoğun miktarda ilaç alarak intihar etme teşebbüsünde bulunur. Öğrenciliğinin ikinci senesinde intihar girişiminde bulunan Peri, bu çabasında başarısız olur. Ölmekten kurtulan Peri, bir süre İngiltere'deki bir hastanede psikiyatri kliniğe yatırılır.

Peri'nin intihar girişimi üniversite yönetimince kuşkulu bulunur. Azur'un Peri ile ilişkisi olduğu şikâyeti üzerine üniversitenin rektörü Azur'u odasına çağırarak durumu söyler. Azur gerçeğin kesinlikle böyle olmadığını, zaten Peri'nin gerçekleri söyleyeceğini rektöre söyler. Azur'u sevmeyen ve onu sürekli izleyen bir öğrenci olan Troy, Peri'nin Azur ile ilişkisi olduğunu ve Azur'un kızı terk etmesi üzerine kızın intihara teşebbüs ettiğini gerekçe göstererek üniversite yönetimine şikâyette bulunur. Troy aslında Şirin'e âşıktır. Şirin'in ilgisinin Azur'a kaymasını hazmedemez. Ayrıca Azur, Troy'un kötü niyetli biri olduğunu düşünür. Azur, Troy'u seminerinden atmıştır, derslerine almamıştır. Tüm bunlar Troy'da derin etkiler yaratır ve intikam almaya yöneltir. Troy'un şikâyeti sonucu üniversite de Azur'u görevinden uzaklaştırır. Peri hem Şirin'e olan kıskançlığından hem de Azur'a olan aşkından; üniversiteyi bitirememe ve başarılı olamama korkusundan dolayı Azur'un masum olduğunu söylemez. Herhangi bir yorum yapmadan, sessizliğini koruyarak oradan ayrılır. Peri bu davranışı ile kendince Azur'dan ve Şirin'den intikam almak ister. Daha sonra üniversiteden ayrılır, İstanbul'a gelir. Kendisinden on altı yaş büyük, emlak sektöründe kendi çabalarıyla zenginleşmiş Adnan'la evlenir. Biri kız iki de erkek olmak üzere üç çocuğu olur. Ev hanımı olur. Oxford'daki arkadaşlarında Mona, okulu bitirince Amerika'ya döner. Washington'da bir araştırma enstitüsünde çalışır. Mutlu bir evliliği vardır ve dört çocuklu bir annedir.

Şirin, Peri meselesinden sonra Azur'un üniversiteden atıldığını görür. Şirin, Azur ve Peri ile ilgili skandaldan sonra Amerika'ya Princeton Üniversitesi'ne gider. O da mezun olur ve akademisyen olur. Akademisyen olduktan sonra Oxford'a gelerek ders vermeye başlar. Şirin, Peri ile görüştüğünde doğumuna az kalmıştır.

Zengin bir iş adamının yalısında verilen yemekte çeşitli insanlarla tanışan Peri ortamı çok sevmez. Kızı Deniz ve diğer bir arkadaşı eve gönderilir. Peri ile Adnan evlerine gitmeyi sonraya erteler. Bu arada yemekler, içecekler ve tatlılar derken gece epey ilerler. Ev sahibesi eve bir medyumun geleceğini söyler. Medyum, Peri ile ilgili bazı gerçekleri bildiğini söyler. Peri oldukça rahatsız olur. On dört yıl sonra Şirin'i aramaya karar verir. Şirin önce cevap vermez sonra Peri'yi geri arar. Peri bir anlamda affedilmek ister. Azur'un telefon numarasını Şirin'den alır. Bu esnada ev silahlı bir baskına uğrar. Peri telefon görüşmelerinden dolayı bulunduğu yerdeki aynalı bir dolabın içine saklanır. Belli bir süre orada kalır. Bu esnada Azur'u arar ve kendisini affetmesini ister. Şarjı azalmıştır. Peri, Azur'la konuşurken silah sesleri gelmeye başlar. Azur merakla ve endişe ile soru sormasına rağmen Peri, herhangi olumsuz bir durumdan bahsetmez. Tüm yaşamı boyunca zor durumlarda tepkisiz ve cesaretsiz kalan Peri, ilk defa kendi gücüne dayanma hissini yaşar. O gece kararlılıkla ve korkmadan harekete geçer. Roman, polis sirenlerinin duyulması ve Peri'nin dolaptan çıkmasıyla biter. Eserde anne-kız ilişkisi, bekâret ve törelerin konuma bağlı değişimleri, sosyal ilişkilerde cinsiyet algıları ile erkeğin üstünlüğü ve kadının sessizliği öne çıkan izlekler olarak belirir.

2.13.1.Anneler, Kızları ve İlişkisel Mesafe

Anne-kız ilişkisini odak noktası yapan romanlardan biri de *Havva'nın Üç Kızı*'dır. Annelik ve kız çocuğu olmak izleklerinden beliren anne-kız ilişkisinde, anne Selma ile kızı Peri'nin ilişkisi hiçbir zaman olumlu değildir. Selma geleneksel değerleri simgeleyen bir anne, Peri ise geçiş dönemi krizleri yaşayan bir kız evlat olarak betimlenir. Kızına karşı oldukça soğuk olarak betimlenen Selma, Peri'yi geç bir yaşta doğurmuştur. Esere göre başkasının ne düşündüğü kadınlar için daha önemli olabilmektedir. Özellikle anneler kızlarına rollerini aktarırken dayanağını toplumsal açıdan *"başkası ne der"* düşüncesini hareket noktasından alırlar. Sürekli olarak *"el âlem ne der"* veya *"konu komşunun diline dolanmaktan"* bahseden Selma, Peri'ye çok

fazla yüklenir. Onun da kendisi gibi bir kadın olarak toplumsal tabloda yerini alması gerektiğini düşünür. Peri İngiltere'de iken annesiyle bir telefon görüşmesi yapar. Selma telefon konuşmasında hem gelinini över hem de dile düşmekten duyduğu korkuyu dile getirir.

Anne-kız arasındaki ilişkisel mesafe, çeşitli şekillerde belirir. Bilhassa mukayese durumu, anne-kız ilişkisinde derin bir mesafeyi oluşturur (L.McBride, 2022, s. 89). Selma ile Peri birçok konuda görüş ayrılıkları yaşar. Ancak Peri, Selma'nın tarzından sürekli olarak rahatsızdır. Onun evhamını, sert bir anne tutumunu benimsememektedir. Selma gelinini durmadan Peri'ye övmesi, Peri açısından rahatsız edici bulunur. Annesinin *"Kızım sana söylüyorum, gelinim sen anla"* tarzından mesajlar attığını fark eder. "*Zira Peri'nin bir türlü olamadığı 'ideal evlat'tı gelin"* (Şafak, 2016, s. 167). Peri sürekli olarak annesi tarafından kabul edilmediğini düşünür. Anne ve kız sürekli birbirlerini bencil olmakla suçlar. Eserin telefon sahnesinde Peri annesi ile konuşur. Selma, Peri'yi sürekli başkalarıyla mukayese eder. *"Peri telefonu kapattıktan sonra bir hüzün hissetti içinde; söylenen ve söylenmeyen her şey için, annesiyle arasında bir türlü düzelmeyen kırık çatlaklarla dolu bağ için… Yapışkan, yoğun bir hüzün"* (Şafak, 2016, s. 167). Peri'ye göre yaşamda insanı en derininden üzebilecek tek kişi annesidir. Peri sürekli olarak annesi tarafından incitildiğini hisseder. Hislerinin yoğunluğu Peri'de anne ile kız arasındaki mesafeyi artırır. Telefon konuşmasında Selma Peri'ye emir üstüne emir yağdırır. Görüşmeden sonra "*Peri gözlerini devirdi. Şu dünyada bir tek annesi onu böyle birkaç sözle altüst etmeyi başarabilirdi. Kan akışını hızlandırmak için kızının yüreğini tam olarak nereden sıkılması gerektiğini bilen tek kişi Selma'ydı sanki"* (Şafak, 2016, s. 167). Baskıcı annelerin elinde büyüyen kız çocukları çok sıkı bir eğitimden geçer. Konuşması, davranışları, yaşamı, kıyafetleri kısaca her şeyi ile anne Selma, kızı Peri'yi kendine benzetmek ve toplumda kabul gören bir kadına dönüştürmek çabasındadır. *"Kız, anne için hem kendisinin sureti hem de bir başkasıdır; anne onu hem kaçınılmaz olarak candan sever hem de ona düşmanlık duyar, çocuğa kendi yazgısını dayatır"* (Beauvoir, 2021b, s. 25). Anne- kız ilişkisi iki yönlü okumaya açıktır: Rekabet ve benzeşim. Birincisi, rekabetin yarattığı olumsuz atmosferin kız çocuğunda ve annede karşılıklı kıskançlık ve rekabet oluşturması durumudur. İkincisi tüm karşı çıkılan, itiraz edilen, eleştirilen annenin özelliklerine -zaman içinde- bürünen ve annelik geleneğini devam ettiren kızlar şeklinde biçimlenir.

Anne-kız ilişkisi, toplumsal cinsiyet algıları üzerinden derinleşir. Annenin beklentisi ile kızın kendilik anlayışı arasındaki farklılıklar çarpışır. Böylece toplumsal rol ve beklentiler anneler ve kızları arasındaki ilişkisel mesafeyi oldukça arttırır. Selma geleneksel açıdan kadının ev ve aile ilişkilerinin değerlerini kızına aktarmak ister ancak Peri bu anlayışı kabul etmemektedir. Dolayısıyla anne ve kızı, değerler ve roller noktasında çatışmalar ve krizler yaşarlar. Eserde anne ve kızın ilişkisel bir mesafeden birbirlerini algıladıkları görülür. Selma'ya göre kadınlar yemek yapmalı ve çocuk bakmalıdır. Diğer türlüsü pek kabul görmez. Selma, Peri'yi yemek konusunda da alttan alta eleştirir. Bilhassa Selma mutfak konusunda sürekli olarak Peri'yi baskı altında tutar. "*Selma'nın mutfak yeteneklerini almamış olan Peri, annesinin sesindeki azarı işitmişti"* (Şafak, 2016, s. 180). Selma için toplumsal işleyişte kadın mutfak ve ev işleri özdeşleştirilmiştir. Anneler de kız çocuklarına söz konusu işleyişi aktarma çabasını verir. Kız çocukları da rol ve beklentileri karşılamadığında aradaki çatışma derinleşir. Yazar bir röportajında, Türkiye'deki kadınlık algısının nasıl tezahür edildiğinden bahseder. Kadının *"birey"* olmasını uygun ve yerinde görülmediğini, aynı zamanda kadınların *"erkekler üzerinden tanımlan*"dığını söyler (Kara, 2016). Eserde annelerine karşı tepkisel ve öfkeli kız çocukları vardır. Peri ve kızı arasında da ciddi bir gerilim vardır. Ne var ki Peri ile kızı Deniz'in ilişkisi, Peri ile annesi Selma'nın ilişkisi gibi değildir. Eserin içeriğinde 2000 sonrasında anne ve kız ilişkileri farklı olarak çerçevelendirilmiştir. Annelerin kızlarına karşı daha anlayışlı ve müsamahalı olarak Peri figürü üzerinden örneklenir. Ancak kızlar annelerine dönük tepkisellikleri görünürde devam eder. Kızlar annelerini daha çok yargılar. Ayrıca anneleri rahatlıkla/açıksözlülükle eleştirebilmektedir. *"Şimdi kızının rastgele öfke patlamaları karşısında eli ayağı dolaşıyor, geçmişte kendi annesine yeterince öfkelenmediği için kendine kızıyordu. Tuhaf şeydi doğrusu; anneanneler, anneler ve kız torunlar arasındaki şu üç kuşak süren etkileşim"* (Şafak, 2016, s. 16). Romana göre anne- kız ilişkisinde kızın anne olmasıyla belli ortak hissiyatlar oluşmaktadır. Kızlar anne olunca annelerini daha kolay anlamaya başlar. Peri İngiltere'ye gideceği zaman, annesinin onun için kaygılandığını hatırlar. "*Bir soluk aldı Peri; annesine duygudaşlık hissedebilmesine kendisi de şaşırmıştı"* (Şafak, 2016, s. 101). Peri bunu kızı Deniz'e anlatırken *"Bir anne için kolay değil*" der.

Anneler, kızlarını özellikle bekâret konusunda sürekli uyarmaktadırlar. İngiltere'ye kızlarını götüren Selma, Peri'nin bulunduğu ortamdan rahatsız olur. Selma, Batı kültürünün ahlaki yönünü beğenmemektedir. Londra'da ailece gittikleri yemekte Selma kızına nasihat eder.

> *"Hesabı beklerken Selma kızının elini tuttu. 'Hayırsız insanlardan uzak dur' dedi. 'Oğlanların kaybedeceği bir şey yok. Kızlar dikkat etmeli.' 'Biliyorum anne' dedi Peri. 'Eğitim önemli, tamam. Ama bir kız için daha önemli şeyler var, anlıyor musun? Onu kaybedersen diploma falan kurtaramaz seni.' 'Evet…' dedi Peri, gözlerini annesinin bakışlarından kaçırarak. Bekâret… Bir türlü açıkça söylenmeyen ama sürekli ima edilen o malum konu. Annelerle kızları, teyzelerle yeğenleri, öğretmenlerle kız öğrencileri arasındaki nice sohbetin üstü kapalı sebebi. Odanın orta yerinde uyuyan, kimsenin uyandırmaya cesaret edemediği aksi ve huysuz biri gibiydi bekâret; dikkatle etrafından dolanılması gereken bir gölge…"* (Şafak, 2016, s. 122-123).

Selma da kızının toplumsal kriterlerin oluşturduğu bir genç kız olması temayülündedir. Peri ise daha bağımsız bir karakter olarak kendini konumlandırır. Esere göre toplumsal açıdan kadınlıktan beklenilen rol ve görevler anneler aracılığıyla aktarılır. Selma da kızını uyararak üzerine düşeni yaptığını düşünür. Ayrıca eser anne ile kız ilişkisinde mukayese kavramı ile toplumsal rol ve beklentilerin ilişkisel bir mesafe oluşturabildiği iletisine de yer verir.

2.13.2. Törelerin Konuma Bağlı Değişimleri ve Bekâret

Bekâret konusunu irdeleyen bir roman da *Havva'nın Üç Kızı* eseridir. Peri'nin ağabeyi Hakan, Feride ile evlenir. Peri düğün gecesinde, Feride'nin annesinin çantasında kırmızı bir kurdele çıkardığını görür. Bekâret kuşağı denilen bu kırmızı kurdele gelinin annesi tarafından kızının beline bağlanır. Hakan, Feride'nin bakire olmadığını iddia eder. Gelinin annesi, kızını doktora götürmeye karar verir. Babası Mensur'un karşı çıkmalarına rağmen Hakan *"Bırak ne yaparlarsa yapsınlar"* der. Hatta şöyle ekler: "*Ben de öğrenmek istiyorum gerçeği. Ne tür bir kadınla evlendiğimi bilmeye hakkım var"* (Şafak, 2016, s. 194). Esere göre Hakan'ın bu düşünceleri ve sergilediği tutum, hegemonik bir tavrın göstergesidir. Romanda Feride bekâret muayenesine götürülmesi eserde eleştirilir. "*Kadının bakireliği konusunda bir şüphe oluştuğunda bekâret kontrolü yaptırılması cinsiyet temelli şiddetin en önemlisi"* olarak ifade edilmektedir (Uğurlu ve Akbaş, 2013, s. 84). Feride'nin bekâret testine götürülüşü ve yaşadıkları Peri'nin gözlemleri ışığında utanç olarak ifade edilir. Yine eserdeki

önemli bir detay olarak ailelerin Feride'ye danışma gereği duymadan testi yaptırmak istemeleridir. Kadınlığın nesne konumunun sorunsallaştırıldığı romanın bu kesitinde, eleştirel bir anlayış ortaya konur. Feride'nin rızasına bakılmaksızın soluğu hastanede alan iki ailenin ve Feride'nin yaşadıkları karşısında Peri tepkisiz kalmıştır.

> *"Peri, gerdek gecesi krizlerini daha önce işitmişti ama bu tür şeylerin başkalarının - ücra köylerde, kasabalarda yaşayanların ya da taşra âdetlerini şehre taşıyanların- başına geldiğini varsaymıştı hep. Gecenin kör bir saatinde bekâret muayenesine bulaşacak bir aile değildi onunkisi. Öyle zannetmişti bunca zaman. Çocukluğundan beri abileriyle eşit muamele görmüş, hatta biraz kayırılmıştı. Anne babası tarafından baş tacı edilmiş, sevilip şımartılmıştı. Yine de, her pencerede tüller arkasında izleyen, yargılayan gözler olduğunu çabuk öğrenmişti. Küçük bir mahallede olduğu için aşmaması gereken sınırları, ne giyilip giyilmeyeceğini, yabancıların yanında nasıl oturulacağını, akşam dışarı çıkınca eve kaçta dönüleceğini bellemişti"* (Şafak, 2016, s. 195).

Peri figürü, yazarın bir sesi olarak belirir ve eserde eleştirilen tüm noktaları bir iç muhasebeden geçirir. Bekâretin ve toplumsal algının toplumsal cinsiyet düzenindeki eleştirileri eserde Peri'nin gözlemleri ve duydukları şeklinde eleştirilir. Bilhassa bekâret testlerinin tenkit edildiği eserde, kadının nesne konumu da Feride figürü üzerinden anlatılır.

2.13.3.Sosyal İlişkilerde Cinsiyet Algıları

Havva'nın Üç Kızı'da Peri'nin hayatından sunulan kesitlerde, sosyal ilişkilerde eril tahakküm olarak nitelenebilecek iki olay toplumsal cinsiyet algısının ilişkiler üzerinden eleştirisini göstermektedir. Birinci olayda Peri, ağabeyi Hakan'ın düğününde birisinin gözlerinin sürekli üstünde olduğunu hisseder. Rahatsız olmasına rağmen genç adamın bakışlarını kaçırmadığını fark eder. Peri'nin yolunu kesip konuşmak isteyen genç adama Peri oldukça sert bir tepki gösterir. Kendisini ne zannettiğini sorar. Genç adam ona iltifat etmeye devam edince Peri küplere biner. "*Yahu kim verdi sana böyle konuşma hakkını? Gözlerini diktin bakıyorsun saatlerdir, ne hakkın var?"* (Şafak, 2016, s.189). Peri'nin bu şekilde konuşması sonrasında adam bir anda düşmanca bir tavır sergiler. Oxford'da okuduğu için Peri'yi kendisini beğenmişlikle suçlamaya başlayan genç adam ona hakaretler edip gider. Bakışlarıyla Peri'yi düğün boyunca huzursuz eden genç adam, sonunda mübalağalı bir tavır göstermiştir. Erkeğin güç ve şiddetle kendini kabul ettirme çabası Peri'yi şaşırtır ve düşündürür. Peri'ye göre delikanlının bakışları ve tavrı, içsel bir yoksunluğa sahiptir ve empatik değildir.

> *"Kalakaldı Peri. Sarsılmış ve afallamış hâlde bir başına dikildi. Ne kadar kolay mekik dikiyordu ifrat ile tefrit arasında insanlar -ama bilhassa bu topraklardaki erkekler. Doğu diyarında erkek kalbi, tıpkı sarkaç ucundaki küre gibi bir uçtan bir uca savruluyordu. Abartılı hayranlık ile abartılı hor görme arasında gidip geliyordu; daha dün 'tutku' olan duygular anında 'nefret'e dönüşüyordu. Hep taşkınlık üzerine kuruluydu erkeklerin karşı cinsle münasebetleri. Deli divane aşırı âşık oluyor, aşırı arzuluyor, kendi istedikleri olmazsa bu sefer de aşırı tepki verip nefret ediyorlardı- hep ama hep aşırıydı"*(Şafak, 2016,s.188-189).

Eserdeki diğer ikinci olay ise Peri'nin erkek arkadaşıyla ilgilidir. Peri, erkek arkadaşının kadını aşağılayan anlayışından rahatsız olur ve ondan ayrılır. Görünürde okuma zevkleri açısından farklılıklar olsa da Peri erkek arkadaşının sahip olduğu düşünsel zeminden rahatsız olmuştur. *"Öyle ya da böyle, genç bir kadının bu zihniyet karşısında tutunabilmesi imkânsızdı"* (Şafak, 2016, s. 136-137). Toplumsal cinsiyet algısı, ülke kavramı üzerinden değerlendirilir. Söz konusu değerlendirmedeki "ülke" kavramı Batı karşısındaki algısı ve kendine dönük yaklaşımı bir kadın karakter -Peri- üzerinden anlatılır. Esere göre Tanzimat'la başlayan Batılılaşma süreci farklı biçimlerde devam etmektedir ve 2000 sonrasında bile Doğu ve Batı arasında kalan bir anlayış söz konusudur. Eserde Peri'nin kafa karışıklığı, ülkenin kafa karışıklığı olarak imgelenmektedir. "*Bu ülkenin şaşmaz çelişkilerini adeta bünyesinde toplamıştı. Bünyesinde ve geçmişinde. Peri'nin yaşam hikâyesi biraz da Türkiye'nin hikayesiydi. Peri'nin akıl karışıklığı, Türkiye'nin yaşadığı akıl karışıklığından farklı değildi"* (Şafak, 2016, s. 12).

Kadınlar ve erkekler arasındaki karşılıklı beklentiler esere göre, farklı zihinsel süreçler üzerine inşa edilir. Her iki cinsiyetin algısı birbirinden farklıdır. Bilhassa kadınlar erkeklerin düşünce yelpazesinde iki ayrı uçtadır. Birincisi kadın kendisi olduğunda erkek tarafından küçümsenir ve aşağılanır. İkincisi kadın erkeğe karşı itaatkâr olması durumunda da basit görülür. Her iki sonuçta kadının aşağı tabakadan, dışarlıklı ve öteki bir varlık olarak görülmesine sebep olur.

2.13.4.Erkeğin Üstünlüğü ile Kadının Sessizliği

Havva'nın Üç Kızı romanında sessizliğin cinsiyet algısında görünümleri mevcuttur. Peri'nin ilk erkek arkadaşı, sosyolojide okuyan bir gençtir. Peri'yi okumaları üzerinden değerlendirir. Erkek arkadaşı, Türk edebiyatından yaşayan yazarları okumaz

ve daha çok güney Amerikalı yazarlar ile Rus yazarları okumaktadır. Romana göre Peri ise okuma iştahının geniş olması nedeniyle eline geçen her şeyi okumaktadır. Yerli veya yabancı hemen her kitabı okumayı sevmektedir. Erkek arkadaşı, Peri'nin okuduklarını daha çok *"Avrupai"* olarak değerlendirir. *"Sana bakınca tipik bir Türk aydını görüyorum. (...) Daha doğrusu, Doğu entelektüeli. Avrupa'ya âşık, kendi kökleriyle çatışma hâlinde"* (Şafak, 2016, s. 135). Peri için durum farklıdır. O, erkek arkadaşının düşüncesini paylaşmaz ancak yanlış ve eleştireceği konuları da dile getirmez. Bildiği konularda fikirlerini kendine saklar ve sessizleşir. Ancak bu sessizlik onun geri adım atmasına neden olur. Peri, kendini gözlemler ve içsel alanına yönelerek konuyu etraflıca düşünmeye başlar. Kadınların bu kendini sessize alma durumları Peri figürü üzerinden irdelenir. Peri, erkek arkadaşından daha çok okumuştur. Aynı zamanda çok daha meraklıdır. Erkek arkadaşı sadece belirli okumalar yapmıştır. Ancak Peri kendini yeterince ifade edememektedir. Söz konusu nedenler kadının kendine dair bakış açısına dayandırılarak irdelenir.

> "*Gene de alttan aldı. Kadınlar zaten hep bunu yapardı. Birlikte oldukları erkeğin kendilerinden bir alanda daha bilgisiz olduğunu anladıklarında, onu eleştirmek yerine, kendilerini didikler; onun ilerlemesini beklemek yerine, kendileri geri adım atardı. Zekâlarını istenen düzeye indirirlerdi ki gereksiz yere çatışma, çelişki, gerginlik yaşanmasın. Böylece bir müddet sadece erkek arkadaşının onayladığı eserleri okumaya çalıştı Peri"* (Şafak, 2016, s. 136).

Kadınların düşünceye hâkim olmadığı düşüncesine yoğunlaşan esere göre kadınlar dile egemen olmakta ve onu kullanmakta da zorlanırlar. Uyum sağlama çabaları onların içsel alanda bırakmaktadır. Kadın ve erkeklerin konuşma biçimleri, olayları ifade etme mevzuları cinsiyetin "*egemen"* olma yönüne göre değişim göstermektedir. Dolayısıyla *"konuşmak"* ve cinsiyet algılarının yansımaları arasında bir paralellik söz konusudur. Kate Milet (1996, s. 26) kadınların konuşmalarının, sözlerinin bilinçli ve *"kasıtlı olarak anlamsızlaştırıldığı"*nı ve böylece kadınların sosyalizasyonu açısından sessizleştirildikleri söylemektedir. Öte yandan sanatta, felsefede ve diğer birçok alanda kadınların cinsiyetlerinden ötürü sessizliğe büründüklerini de ifade etmektedir.

Diğer bir sessizlik de Peri'nin, yengesi Feride'nin düğün gecesi bekâret testine tabi tutulması karşısında tepkisiz kalmasıdır. Peri bundan dolayı kendini suçlar ve

Feride için çok üzülür. Hastanenin önünde bekleyen iki aile ile birlikte oturur. Peri şöyle düşünür:

> "*Ailenin 'sevgili kızı' konumu meğer ne kadar uçucuydu. Ne çok isterdi şimdi ayağa kalkabilmeyi; abisine ve gelinin ailesine veryansın edebilmeyi. Yapmadı. Yapamadı. İkiyüzlü hissetti kendini. Kendisi ne bakire ne evli olduğu hâlde burada bir başka genç kadının bekâret muayenesinin sonucunu bekliyordu; -mış gibi yapıyordu"* (Şafak, 2016, s. 196).

Esere göre kadının konuşma ve fikirlerini dile getirme yönü törpülenmiş, yapabileceklerine/anlatabileceklerine/itiraz edebileceklerine yeteri kadar mecalleri kalmamıştır. Feride hastaneden çıkarken Peri ona seslenir. Ancak Feride dönüp bakmaz. Peri tüm bu yaşananlar karşısında öfkelidir. Kendisini bencillik ve özgüvensizlikle suçlar.

> *"Peri içinin öfkeyle dolup taştığını hissetti – bencilliği ve kendine güvensizliği yüzünden bu felakete neden olan abisine; gidişatı durdurmak için yeterince gayret etmeyen ana babasına; bir insanın değerini bacak arasında arayan yüzlerce yıllık bu kof ve karanlık geleneğe; ama en çok da kendisineydi öfkesi. Feride'ye yardım etmek için bir şeyler yapabilirdi ama yapmamıştı. Hep böyle oluyordu. Aşırı gerilim anlarında, tam da harekete geçip çaba göstermesi gerekirken, adeta donuyor, uyuşuyordu"* (Şafak, 2016, s. 198).

Peri, eserde yazarın sesi olarak görülür. Kadının kendini sessize alma durumu Peri figürü üzerinden imgelenir. İktidar açısından erkekler karşısında kadınların sessiz bir tutumla nasıl konumlandığı Peri'nin düşünsel dünyası üzerinden açılımlanır. Esere göre bir kadının sessizliği benimsemesi veya seçmesi arasında bir fark yoktur. Her durumda toplumsal cinsiyet algılarından kaynaklı bir gerilim yaşanır. Peri toplumsal cinsiyet algılarının kadına yönelik olumsuz tutumu karşısında sessiz kalmasından dolayı kendini hırpalar. Sadece kendine değil toplumsal dinamikler olan aile, gelenek gibi kavramlara de sessizlik argümanından dolayı tepkilidir.

2.14.DOKUNMADAN (2017)

Dokunmadan, Nermin Yıldırım'ın ilk baskısı 2017'de olan bir romanıdır. Bir röportajında Yıldırım, *Dokunmadan*'ı *"hepimizin hayata dokunmadan, dokunamadan geçip gidişimizin bir hikâyesi"* olarak yorumlamaktadır (Türkoğlu, 2017). Romanın kurgusal gelişimi şöyledir: Yirmi dokuz yaşındaki Adalet, Sosyal Sigortalar Kurumunda memurken ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır, çok kısa bir süre içinde öleceği doktorlar tarafından söylenir. Doktor Kâzım, Adalet'e uyguladıkları yeni tedavinin işe

yaradığını ve hastalığının hızla gerilediğini söyleyerek müjdeli haberi verir. Adalet hastalığını yener ve nekahet dönemi olarak adlandırılan hastalık sonrası dinlenmesi istenir. Oysa Adalet, ölümle burun buruna geldiği bir süreçte suçluluk duygusunun başladığı yere, an'a odaklanmıştır. Suçluluk psikolojisiyle yıllarca yaşayan Adalet'in hikâyesi, suçluluk hissinin ilk başladığı anıya odaklaması ile başlar. Varoluşsal nedenini suçluluk duygusuna dayandıran Adalet'in en büyük tasavvuru, içinde büyüttüğü suçluluk duygusunun esas kaynağını bulup çözümleyerek içsel huzuru yakalamanın yollarını bulmaktır.

Adalet'e göre ilk kötülüğünü beş buçuk yaşlarındayken karşı apartmanlarında oturan kapıcının oğlu Mahsun'a karşı yapmıştır. Mahsun, zihinsel açıdan kendi yaşıtlarının gerisinde olan bir çocuktur. Mahallenin çocukları Mahsun ile oynamak istemedikleri için onu aralarına da almazlar. Mahsun'un evinin kapısının önünde oturupbir gün elinde tek gözlü mavi bir oyuncak ayısı ile oynamaktadır. Mahsun'un annesi oğlunun oyuncağına Muhlise adını vermiştir. Adalet, Mahsun'dan oyuncağını zorla alır ve geri vermez. Oyuncağı eve götürür ve ailesine onu sokakta bulduğunu söyler. Babaannesi ile oyuncak ayıyı yıkarlar. Ertesi gün Mahsun'un annesi Nezahat, Adalet'ten Mahsun'un oyuncağını görüp görmediği sorar ancak Adalet görmediğini söyler. Söz konusu anıdan hareketle Adalet, ilk suçunu Mahsun'a yaptığı haksızlıkta arar. Adalet ilk günahı olarak Mahsun ile olan bu oyuncak anısı kabul edilemezdir. Küçük bir çocuk olmasına rağmen bilerek ve isteyerek kötülük yapmıştır. Adalet kendi yaş kategorisi açısından bakıldığında kurnazca bir davranış olarak değerlendirildiği hareketleri kötücül olduğu kanaatine varır.

Babaannesi, onun oyuncaklarını esirgeme kurumuna vermek istediğinde Adalet kabul etmez ve çocuk hâliyle tüm oyuncaklarını sobaya atmaya başlar. Sobaya attığı oyuncakların içinde oyuncak ayısının konuştuğunu fark eden Adalet ateşli bir hastalık geçirir ve dört gün yatakta kalır. Oyuncak ayının konuştuğunu düşünerek oyuncak ayıyı hayali bir arkadaş olarak hayatına koyar. Adalet iyileştikten sonra oyuncak ayısını bir daha yanından ayırmaz. Babaannesi ile birlikte ona Hülya adını verirler. Hülya artık Adalet'in en yakın sırdaşı olur. Adalet zamanla oyuncak ayısıyla konuşan bir kadına dönüşür. Oyuncak bir ayı ile hayali bir arkadaş edinen Adalet, yaşadığı travmatik tüm süreçleri paylaştığı bir oyuncağa sahip olmuştur. Birkaç gün sonra Adalet'in babası bir trafik kazasında ölür. Annesi de psikolojik olarak derin bir şekilde etkilenir.

Babaannesi, gelininin ruh sağlığı için evlerini başka yere taşıma kararı alırlar. Mahalleden taşınınca Mahsun'a ait oyuncağı geri verme şansını kaybeden Adalet, Mahsun'a karşı yanlış yaptığını bilerek yaşamaya başlar. Oyuncak ayıyı gerçek sahibi olan Mahsun'a verirse içindeki tortulanan suçluluk hissinden kurtulacak ve yaptığı aykırı davranışın gerçek öznesine karşı vazifesini yerine getirecektir. Hastalığının nekahet döneminde doktoru Kâzım Bey'in yoğun dinlenme tavsiyelerine rağmen Mahsun'u arayışa çıkar. Adalet, Mahsun'u bulup çocukluk travmasını bir şekilde halledeceğine dair inancı ile yola çıkarak önce eski mahallesine gelir. Mahsun'un, babası ve ağabeyi Yusuf'un bir fabrikada iş buldukları için ailesinin başka bir yere taşındığını öğrenir. Çaybeli adında bir yere Mahsun'u aramaya gider. Fabrikaya giderek kendini gazeteci olarak tanıtır. Mahsun'un beşik kertmesi olduğunu, başka biriyle evlenmeden önce onlardan helallik alması gerektiğini anlatan bir hikâye uyduruverir.

Mahsun ve ailesi ile ilgili gerekli bilgilere ulaşamayan Adalet, tekrar evine dönüş yolundadır. Trende Sadi Seber adlı bir gençle tanışır. Sadi Seber, Doktor Kâzım Bey'in kardeşidir ve Adalet'i hastaneden tanımaktadır. Adalet'in bu durumdan haberi sonradan olur. Adalet, Mahsun'u bulamadan evine döner. Cep telefonu kullanmayan Adalet çantasında bir cep telefonun çaldığını fark eder. Telefon Sadi Seber'e aittir. Sadi Seber'e telefonu vermek için onunla görüşmek zorunda kalır. Sadi Seber birlikte seyahat etme teklifini Adalet kabul eder. Yula, Moran ve Fertik'e birlikte yolculuk ederler.

Adalet uzun uğraşlardan sonra Moran adlı bir yerde Mahsun'un kaldığı adrese uzun bir otobüs yolculuğu ile gitmeye karar verir. Gittiği adreste Mahsun'un ailesini bulamaz ancak karşısında Mahsun'un çok yaşlı ninesi Muhlise'yi bulur. Adalet, Moran'da Muhlise Nineden, Mahsun'un Fertik'te yaşadığını öğrenir ve oraya doğru yola koyulmaya karar verir. Ancak çok yorgun oldukları bir gece Moran'da konaklamaya karar veren Adalet ve Sadi Seber geceyi otelde geçirirler. Adalet bir anda ruhsal olarak kötüleşir. Sadi Seber'in de Hülya gibi hayali bir varlık olduğuna kanaat getirir. Sadi Seber'in telefonda kendisi hakkında birine malumat verdiğine şahit olunca aralarında bir tartışma yaşanır. Ancak Sadi Seber, Adalet'i gerçek biri olduğuna ikna edemez. Sabah erken bir vakitte otelden Fertik'e gidecek olan Adalet, otel görevlisinden Sadi Seber'i sorar, otel görevlisi Sadi Seber'in otelden ayrıldığını ve kendisine bir emanet bıraktığını söyler. Adalet uçağa yetişme telaşesi ile mektubu uçakta okumaya

karar verir. Sadi Seber ona tüm gerçeği anlatır. Doktor Kâzım'ın kardeşi olduğunu, son işini batırınca manik depresyon geçirdiğini, hastaneye uğradığı bir sırada odadan gelen Adalet'in sesini duyduğunu ve Adalet'in uykusunda Sadi Seber'e gitme deyişi üzerine orada kaldığını anlatır. Adalet'in bir yolculuğa çıkacağını Kâzım Bey'in ile telefon görüşmesi sırasında duyduğunu söyleyen Sadi Seber, onunla tanışma arzusuna değinir. Yolculuğu bu yüzden birlikte geçirdiklerini anlatır. Adalet, Sadi Seber'in anlattıklarından büyük bir coşku duyar. Mektubun sonuna adres ve telefonunu ekleyen Sadi Seber ile görüşmeye karar veren Adalet, önce Mahsun'a ulaşıp oyuncak ayıyı geri vermeye ve zamanında oluşan hesabı kapatmaya kararlıdır.

Fertik'e gelen Adalet, oyuncak ayı Hülya'yı Mahsun'a verip Sadi Seber ile yeni hayata başlamak için geldiği şehre dönmeyi planlamaktadır. Adalet, Mahsun'u bulur ve oyuncak ayısını vermek ister. Adalet durumu anlatmaya çalışırken Mahsun oyuncak ayıyı hemen tanır ve kendisine ait olduğunu söyleyerek Adalet'in elinden hızlıca almaya çalışır. Adalet bir anda dengesini kaybedip yere düşer ve kafasını mermere çarparak ölür. Adalet'in öldüğünü Sadi Seber gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden öğrenir. Roman Adalet'in ölümden sonra da bir hayatı daha olsa daha çok konuşacağını, haksızlıklar karşısında susmayacağını ifade etmesiyle biter. Eser suçluluk hissi ve sessizlik, kadına yönelik şiddet ve sessizlik ve kamusal alandaki sessizlik izleklerine değinir.

2.14.1.Cinsiyet Algısında Suçluluk Hissi ve Sessizlik

Bireyler toplumsal kulvarda oluşan durumlara, yaşanan olaylara tanık olur ya da onları bizzat deneyimler. Her iki koşulda da bireyin kendi iç çatışmaları çetrefilli bir hâl oluşturabilmektedir. Birey içinde yaşadığı, tanık olduğu veya maruz kaldığı durumlar karşısında çeşitli tepkimeler sergiler. Bunlardan biri de suçluluk hissidir. *Dokunmadan* romanının temelini *"suçluluk duygusu"* oluşturmaktadır. Eserde varoluşsal suçluluğu dile getiren ve yaşayan romanın başkahramanı Adalet'tir. Romana göre bireyin varoluşsal süreci, varoluşun esasındaki benliği ve öz denetimi onun aynı zamanda suçluluk duygusunun da geliştirmesine neden olabilmektedir.

Varoluşçuluk denilince elbette akla gelen ilk isim Sartre'dır. Canan Olpak Koç (2020, s. 88-89) Sartre'nin düşüncelerine değinir. Buna göre Sartre'nin felsefesinde "*Kendisi ile ilişkisini yoğunlaştıran insan kendisi için varlık ol"*maktadır. Sartre'nin

felsefesinde *“insan başkalarından da sorumludur”* düşüncesini dile getiren Koç, kurgusal karakterlerin varoluşsal problemlerinin yolculukla bağlantısına dikkat çeker ve söz konusu yolculuğun da *“kendinden kendine doğru”* olduğunu söyler. Yapılan haksızlıklar, görülen zulümler karşısında sessizliğini koruyan, âtıl kalmak durumunda kalan bireylerde aynı zamanda kötülüğün normalleştirilmesi karşısında bir çeşit utanç geliştirdiğini, utancın da *“insanın varoluşsal hakikati olan suçluluk duygusuna”* götürdüğünü ifade eden Koç yazarların kaleminden damıtılan kurguların aslında realitenin yansımalarından meydana geldiğini de hatırlatır. *“Varoluşsal sorunların yoğun olarak üzerinde durulduğu romanlarda ‘kendiyle sorunlu’ insana dair kurgular benlik çeşitleri etrafında döner”* (Koç, 2020, s. 88).

Eserde başkahraman olan Adalet kanser hastasıdır. Öleceğini bilmek onda derin bir düşünüş süreci başlatır. Ancak son anda hastalığı atlatır ve doktorların önerisiyle nekahet döneminde olduğu hatırlatılarak hastaneden taburcu edilir. Adalet’in en temel sorunu, sürekli olarak suçlu olduğuna dair yoğun histir. Suçluluk duygusunun yoğun olması, onun huzur bulmasına görünmez bir engeldir. “*Varoluşsal hakikatim, derin bir suçluluk duygusuna dayanır. Öleceğimi öğrendiğimde de suçluluk duydum. Hastalık bu, elimden ne gelir diye bile düşünemedim”* (Yıldırım, 2022, s. 8-9). Adalet yıllar boyunca suçluluk psikolojisinden hiçbir zaman çıkamadığını belirtir. Yakasına yapışan hatta *“ikiz”* olarak değerlendiği suçluluğu kendisinden asla ayrılmadığını defaatle tekrarlar.

Suçluluk hissi özellikle toplumsal cinsiyet adaletsizliğine karşı suskunluğa dayanır. Esere göre sessizlik, cinsiyet hiyerarşisinde yer alan kadının erkeğe karşı ezilişinin temel nedenidir. Adalet, içinin bu yüzden çürüdüğünü düşünmektedir. Onun açısından sessizliği bozmaya söylem yetmeyecektir. Aynı zamanda konuşmak ve herkesin içinde bu sessizliği bitirmek gerektiği inancındadır. Adalet, suçluluk duygusunun başladığı yere, ana odaklanır. Eğer ilk suçunun olduğu an’a giderse bir parça huzur bulacağını ümit eder. *“Sonuçta nush, tekdir yahut kötek nafileydi. İçimi kemirmeye, kendi kendimi tüketmeye mahkûm yaratılmıştım”* (Yıldırım, 2022, s. 15). Adalet ilk günahının çocukluk arkadaşı Mahsun ile olan bir oyuncak anısına dayandırır. Ona göre bir çocuk olmasına rağmen bilerek ve isteyerek kötülük yapmıştır. Adalet kendi yaş kategorisi açısından bakıldığında kurnazca bir davranış olarak değerlendirdiği hareketlerinin kötücül olduğu kanaatine varır. *“Benimkiyse, beş buçuk yaş hırçınlığını aşan, zehirli bir kötülük silsilesiydi. Büyüklüğe, yetişkinliğe öykünen bir kötücüllük. Hiç*

şüphe yok ki masumiyetimi ilk orda yitirmiştim” (Yıldırım, 2022, s. 29). Adalet çocuk yaşta bile kendinden daha zayıf ve daha problemli -zihinsel engelli- birinin hakkını almakta sakınca görmemiştir. Başkasının hakkını gasp etmiş, yalan söylemiştir. Yalanı hem hakkına girdiği insanlara hem de kendi yakınlarına söylemiştir. Adalet, Mahsun’un elindeki oyuncak ayısını zorla almış ve ona zarar vermiştir. İşlediği suça bir de yalan eklemiştir. Haksızlık yaptığı hâlde susmuştur. Suskun kalınan durumların ileride kişiyi aynı suçun kendisiyle yargılayabilir düşüncesi yoğundur. Adalet bu süreçte ateşli bir hastalık geçirir. Zorla aldığı oyuncak ayının dile geldiğini görür. Romanda Hülya olarak çağrılan oyuncak ayı figürü, Adalet’in en yakın arkadaşı olur. “*Suçluluk illeti, işlediğim suçlardan da çok daha fazla zorlaştırdı hayatımı. Çünkü suç saklansa da, suçluluk kalır”* (Yıldırım, 2022, s. 9). Romanda suçluluk duygusu ile sorunsallaştırılan olgu kötülüktür. Carl Gustav Jung (2021a, s. 86) kötülük ve onun *“evrensel”* boyutu üzerine düşüncelerini, sanatsal metinlerde kötülüğün imgelerini aradığını belirtir.

Adalet ile Hülya farklı niteliklere sahiptir, ikisi ile ilgili birçok mukayese yapılır. Hülya verilen mana itibarıyla geneli ifade eden bir karakter olarak kurgulanmıştır. Hülya, Adalet’in karanlık ve umarsız yanının yansıması, vicdanın sesini bastırmış kendinin bir *“öteki”*si olarak temsil edilmektedir. Adalet’e göre Hülya ile “*Aramızda minik bir fark vardı. O yaptıklarından dolayı acı çekmek üzere dizayn edilmemişti. Bense neredeyse sadece bu amaca hizmet için yaratılmıştım”* (Yıldırım, 2022, s. 31). İnsan olmanın aydınlık tarafında gözetilen haklar vardır. Oysaki Hülya ve Hülya gibi düşünenler için hayat üzerinde kafa yorulacak bir kavram değildir. *“Ben her şeyi kafaya takıp yükümü ağırlaştırmakta ne kadar mahirsem, o da hafiflemenin yolunu bulmakta o denli marifetliydi.”* (Yıldırım, 2022, s. 38). İnsan olmak ile sorumluluk almak arasında bir anlam yakınlığı vardır. Adalet vicdanı, Hülya ise düşsel ve hayali olanı temsil etmektedir. Adalet, hastalığı esnasında uzun süre hastanede kalır. Tetkik ve tedaviler uzun sürmüştür. Hülya ile uzun süreli iç muhasebesi yapmıştır. Hülya ve Adalet insanın iki farklı yönünün göstergesidir. “*Hülya yanlış yere takılıyordu. Benim derdim, üst katta kimin ikamet ettiği değil, alt katta işlerin neden böyle gittiğiydi”* (Yıldırım, 2022, s. 39). Adalet, sorgulayıcı ve vicdanı esas alırken Hülya, önüne bakacak yeni yaşamları önemsemektedir.

Adalet ilk suçunu bir apartman görevlisinin zihinsel engelli oğlu olan Mahsun’a karşı işlemiştir. Mahsun’u aramak için ailesinin çalıştığı fabrika onlara dair herhangi bir

bilgiye ulamaz. Eli boş dönen Adalet fabrika dönüşü dolmuşa biner, dolmuş çok kalabalık ve doludur. Dolmuşta bir adamın genç bir kızı nasıl rahatsız ettiğine şahitlik eder. Kız, o kadar kalabalığın içinde rahatsız edildiği hâlde sesini çıkaramaz. Adalet, kamusal alanda ve kalabalığın yoğun olduğu bir mekânda gerçekleşen sahnede takılı kalır. Adalet de genç bir kızken bu şekilde olumsuz davranışlara maruz kalmıştır. Adalet'in haksızlık karşısındaki sessizliğinin benzer bir yansımasını genç kızda görür.

> "Otobüsteki *liseli kız, bana o yıllarımı hatırlatıyordu. Acaba o da ne zaman balkona çıksa atlamaktan korkuyor mudur, diye düşündüm. Baktım, bir sağa bir sola kayıyor, benim vaktiyle ağzımı açıp iki çift laf edemeyişim gibi, dönüp de adama bir şey söylemiyordu"* (Yıldırım, 2022, s. 105).

Esere göre görülen ve bilinen bir duygu olarak insanların içindeki adalet duygusu sessizlikten dolayı zedelenmiştir. Hasar alan vicdan yerini suçluluğa bırakmıştır. Konuşulmayan ve haksızlığa uğrayan insanların hem kendilerini savunmaları gerekmektedir hem de buna tanıklık edenlerin bu duruma dair söyleyecekleri ve karşı çıkacakları olmalıdır düşüncesi öne çıkarılır. Romana ismini veren *"dokunmak"* aynı zamanda biriyle temas etmek anlamına geldiği düşünüldüğünde *"dokunmadan"* kavramı çeşitli anlamları ihtiva etmektedir. Adalet kendisini bu dünyaya ait hissetmez. Mahsun'u arama çabası verdiği yollarda başarısız olunca yaşamın varoluşsal noktalarında yeniden anlam bulma çabasını verir. "*Oysa ben varlığıma en basit anlam yaratamamıştım. Herkes kendini sahibi, en azından parçası addetmeyi beceriyordu da, sanki bir ben, bu dünyaya geçerken uğramıştım"* (Yıldırım, 2022, s. 111-112). Tüm bu sıkışmışlığın, içsel aidiyetsizliğin esas nedeni sorgulanan eserde arayış uzun sürer. Neticede Adalet, temel krizinin açıkça haksızlıklar karşısında sustuklarından olduğu düşüncesine varır. İçsel göz yummaların onda ruhsal bir zehirlenme yarattığına hükmeder.

Dokunmadan'ın son sahnesinde Adalet otobüste rahatsız edilen bir kadının hakkını arar, sessizliğini bozar ve genç kadını korur. Adalet'in konuşması otobüsteki insanların da sessizliklerini bozmasıyla paralel olarak gelişir. Adalet asıl varoluşsal tamlığını otobüsten inince yaşar. Eser boyunca *"bulantı"* olarak değerlendirdiği mesele hallolunca o da rahatlamış ve bulantısı geçmiştir. Romandaki varoluşçu paradigma ile Adalet'in yolculuğu, dış dünyayı gözlemi, varlığın anlamını ve özgürleşme isteği egzistansiyalizmin kurucusu olan Jean-Paul Sartre'nin ilk romanı olarak bilinen *Bulantı* eserini de anımsatmaktadır. Adalet, yaşamın dışında kalmış ve toplum içinde ötelenmiş

olduğunu düşünür. Kötülük kavramına vurgu yapılan romanda başkahraman Adalet'in varoluşsal yoğunluğu, aynı zamanda bağımsız bir düşünme yetisinin oluşmasına da olanak sağlamıştır düşüncesi öne çıkar.

2.14.2.Kadına Yönelik Şiddet ve Sessizlik

21. yüzyıl, kitle iletişim araçlarının yoğunlukla kullanıldığı bir dönemdir. Her olay, anında sosyal medya kulvarlarında paylaşılmakta ve haberler herkese hızla ulaşabilmektedir. Kitle iletişim araçlarında cinsiyet rollerine ilişkin algıların olduğu bilinmektedir. Dökmen'e (2021, s. 142-143) göre bilhassa televizyon, reklamlar, çocuk kitapları, gazete ve dergiler, karikatürler, müzik klipleri gibi çeşitli noktalarda yansımalarının görüldüğünden bahseder. Tüm bu alanların belirli kalıpyargılar ışığında kadını ve erkeği konumlandırdığı, kadınların günümüzde bile *"hâlâ geleneksel yaklaşımla*" işlendiği, bu algıların yeni nesillere aktarılması söz konusu olacağından daha *"duyarlı"* bir çerçevede sunulması gerektiğini ifade eder.

Medyanın cinsiyet temelli temsillerini irdeleyen ve konuya dikkat çeken bir eser olarak *Dokunmadan*'da medyadaki cinsiyet algısının yansımaları eleştirilir. Roman bilhassa üçüncü sayfa haberlerindeki kadın cinayetleri ve kadına yönelik cinsel ve fiziksel şiddeti tüm boyutları ile irdeler. Roman kahramanı Adalet'in tenkit ettiği toplumsal cinsiyet eşitsizliği, aynı zamanda kahramanın kendi hayatından kesitlerle sunulur. Feminist eleştirinin bir diğer mecrası olarak kadınlık ve erkeklik temsillerinin medyaya yansımaları teferruatlı olarak sorunsallaştırılır. Feministler 1990'lardan itibaren haber metinlerindeki cinsiyet algısına eğilmektedirler. Dursun'a (2010, s. 23) göre habercilik mecrası cinsiyetçi bir koda sahiptir ve "*kadına karşı erkek şiddetini normalleştirmeye çalış"*maktadır ve *"cinsel suçları ve kadına yönelik şiddeti gündelik hayatın sıradan bir parçası"* yaparak şiddeti doğallaştırmaktadır. Ayrıca çocuklara ve kadınlara yapılan *"şiddet ve suistimaller, haber gündeminde ciddi haberler arasına"* girmemektedir. Adalet ve Sadi Seber'in deniz kıyısında üzerinde yemek yedikleri bir gazete parçası üzerinde kadın cinayetlerine dair haberin olması, bu doğallaştırmanın göstergelerinden biri olarak gösterilir.

Eserde üçüncü sayfa haberlerinin ehemmiyetsiz olarak gösterilmesi, feminist bir tavırla boyutlandırılarak toplumsal camiada oluşan mesafe ve görünen eşitsizlik odağından ele alınır. Adalet uzun zaman boyunca üçüncü sayfa haberlerinden bir

kesitler derleyerek bir deftere kaydetmektedir. Defter yoğunlukla Türkiye'deki insan manzaralarından derlenmiştir ancak temelde kadının toplumsal konumunu yansıtır. Arslan (2016, s. 50) medya unsurunun romanlardaki kullanımında çeşitli işlevselliklerin söz konusu olduğunu, roman figürlerinin çıktıkları yolculukta medyanın *"protez işlevi"* gördüğünü ve böylece bir varlık olarak görünürlük kazandığını ifade etmektedir.

Adalet bir yolculuktan diğerine giderken çeşitli adreslerde acılı insanlarla tanışır. Romana göre adresler karışsa da zaman kavramı değişse de bazı sorunların sessizlik temayülü ile kapalı olması Adalet'te bir bulantı, bir hazımsızlık sorununa dönüşmüştür.

> "*Rüyalar resimler taşımıştı bana, rüzgârsa fısıltılar. Her biriyle, içimde dönen tornavida zarafetiyle deşilmiştim. İyiliğime, inceliğime, dünyaya geniş, kendime dar gelen sırça kalbime yormuştum bunu. Palavra! Gerçek şuydu ki, görecek kadar kâmil, duyacak kadar dikkatliydim de, cevaplayacak kadar adil değildim. Her uzvum tamamdı fakat ben eksiktim. Kimsenin omzuna dokunmamıştı elim. Omuz vermeden, gözyaşı silmeden, kalp ısıtmadan, el uzatmadan, dünyaya da içindekilere de zerrece dokunmadan, çoktan sönmüş bir ruh gibi yaşayıp gitmiştim. Yalandan, sığ gibi bir incelikti benimki; derinde küttüm, kötüydüm, korkağın tekiydim. Nice kâbus akarken gözlerimin önünden, ben sadece uyanmayı dilemiştim. Hiçbir çığlığa yankı vermemiş, ne vakit bir yaraya denk gelsem, kabuk sandığım sessizliğin ardına gizlenmiştim. Sessizlik, susanların yükselttiği derin bir uçurumdu. Kıyısına geldiğimde, gücümü toplayıp da buradayım diye bile seslenememiştim. Bu yüzden suçlu, bu yüzden yenik, bu yüzden zayiydim. İlk günahımın kıymeti yoktu. Ben, en sık işlediğim günahla, suskunluğumla mimlenmiş, kolumdaki uyuşuklukla mühürlenmiştim"* (Yıldırım, 2022, s. 249).

Adalet, cinsiyet eşitliği temelinde toplumsal bir uyanış ve farkındalığın olması istemindedir. Daha ilk zamanlardan itibaren Adalet, suskunluğun insan vicdanını yaraladığını düşünmektedir. Eserin bir sahnesinde Adalet, Sadi Seber ile birlikte imgesel bir mekân olan Yula'ya gitmeye karar verir. Denizin kıyısında zaman geçirirler. Sadi Seber yiyecek bir şeyler getirir ve gazetenin üstüne koyar. Adalet gazetenin üzerindeki üçüncü sayfa cinayet haberini okur. Haberde kadının biri boşanmak istediği kocası tarafından öldürülmüştür. Adalet, öldürülmeden önce ağır bir şiddet gören kadının sesinin ne komşuları ne de yakınları tarafından duyulmamasını yalanlar. *"Duyduklarından emindim oysa"* (Yıldırım, 2022, s. 170). Adalet insanın kayıtsızlığını kendi yaşam silsilesinden ve tavrından anımsar. Kendi de üniversite öğreniciyken üst kat komşusunun karısını nasıl dövdüğüne şahitlik etmiştir. Ancak o da şiddet ve haksızlık karşısında sesini çıkarmamıştır. Kadına yönelik şiddete şahitlik ettiği hâlde durumu sessizlikle karşılamış ve odasından çıkmamıştır, kendini bundan dolayı da

yadırgar. Adalet, ortak bir içsel suçluluk oluştuğunu duyumsar. Buna karşı hem öfkelidir hem de suçluluk duygusuyla cebelleşmektedir. Öfkelidir çünkü ortada bir haksızlık olduğunu bilmektedir. Suçluluk duymaktadır çünkü haksızlık karşısında susmuş, üç maymunu oynamıştır.

> *"Çok kereler aklımdan geçirmiş ama bir defa bile çıkıp tıklatmamıştım kapılarını. İnsan denen mahlûk, üst katta birinin eti çürürken, alt katta saçını kurutup, çamaşır yıkayıp, televizyon izleyebiliyordu. İçinde ağılı bir suçluluk dikenleniyordu, evet, ama yine de hepsini yapmayı beceriyordu. Ruhu kanatan bazı sesler bir kulaktan girince, öbüründen hızla def ediliyordu. Kendimden biliyordum. İnsan en kötü şeyleri hep kendinden bilir"* (Yıldırım, 2022, s. 170).

Kadına yönelik şiddetin görsel ve işitsel medyadaki yansımaları ve cinsiyet temsillerine dikkatleri çekmektedir. Adalet'e göre insan olarak verilen ortak sessizlik algısı, cinsiyetler arasındaki haksızlığa da çanak tutmakta, toplumsal bir sessizlik insan onurunu zedelemekte ve vicdanını yaralamaktadır. Adalet, failler kadar susanlar da suçludur düşüncesini taşır. *"Nerede duracağımı da, nereye bakacağımı da bilmiyordum. Buydu işte kadim trajedim, belki esas ıstırabı da bu yüzden duyuyordum"* (Yıldırım, 2022, s. 169-170). Adalet insanın şiddet, korku ve haksızlıklar karşısındaki sessizliğinin iç dünyasındaki kötülükle nasıl hemhâl olduğunu kendi insani yönünden bildiğini düşünür. Özellikle kadına yönelik şiddet karşısında suskunluğun, yakınların malumat sahibi olmadıkları söyleminde insanın nasıl bir varlık olduğunu yeisle belirtir. *"Acı medyatik sahnede gösterişsel öğelerle yer alır ancak. Seyirseldir, çünkü medya bizi en insanî olmayan yanıyla acı çeken beden karşısında saçma bir yerde konumlandırır"* (Tutal, 2011, s. 233). Kitle iletişimin yaygınlık kazandığı 21 yüzyılda, görünüm üzerinden oluşan algıların romanda yansımalarını bulmak olanaklıdır. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir alan olarak medyanın yansıttıkları, kritize edilerek öne çıkarılır.

Adalet TDK'de "*yasalarla sahip olunan hakların"* tüm insanların yararlanması anlamı dışında "*hak hukuka uygunluk, hakkı gözetme"*, bu hakkı "*uygulayan, yerine getiren devlet kuruluşları"* ile *"herkese kendine uygun düşen, kendi hakkı olanı verme, doğruluk*" gibi çeşitli anlamlar ihtiva etmektedir (sozluk.gov.tr). Adalet'in bedensel açıdan ölümcül hastalığının suskunlukla kaplanmış olması ve sürekli olarak üçüncü sayfa haberleriyle bir defter oluşturması, insani açıdan bir çeşit duyarsızlığa göndermedir. Adalet isminin sembolik olarak çağrışımlandığı da gözlemlenmektedir.

Adalet, eserde sembolik bir kavram olarak düşünülebilir. Adalet, menfaat noktasındaki çatışmaların ortaya çıkması durumunda doğruluğun öncellenmesi gerektiğinin idrakındadır. Bu yönüyle hem hak ve hukuk olarak bir adalet kavramı öne çıkabilmektedir. "*Sadece kendi dertlerimin değil, başkalarınınkine derman olamayışın da yüküydü sırtımda taşıdığım. Senelerce kalbimi rendeleyen suçluluk hissi, bu yükün piçiydi. Kabuğun altındakilerden çok üstündekilerle, yaptıklarımdan ziyade yapmadıklarımla ilgiliydi."* (Yıldırım, 2022, s. 248). Adalet kelimesinin aynı zamanda bir kadın ismiyle müsemma olması, kadının kendine dönük haksızlığının karşısındaki sorumluluğuna da işaret ettiği de düşünülebilir.

Adalet, geçmişten gelen bir soruna kendi deyimiyle *"dokunarak"* yani sesini yükselterek tavrını gösterir. Özellikle toplumsal cinsiyet algısı açısından kamusal alanlarda kadınların ve erkeklerin yaşantı ve tarzları ile ilgili olanları hem kendi anılarında hem de şahit olduğu kadınların yaşamlarında hem de gazete haberlerindeki olaylardan derlediği günlüğüne aktarılan durumları kapsamaktadır. Adalet, öfkesinin ağırlığı altında dile getirdiği üzüntülerini unutmaya, belleğinin arka planına atmayı başta denemiştir. Ancak görmezlikten gelmek ve susmak Adalet'in hastalanmasına neden olmuştur.

2.14.3.Bir Kız Çocuğunun Haykırışı: *"Baba, Beni Neden Sevmedin?"*

Dokunmadan eseri toplumsal cinsiyet algısında kadının rol ve görevlerinin belirlenmesinde çocukluk çağında görülen muameleye bağlar. Eserin bir sahnesinde Adalet ile Sadi Seber deniz kıyısında bir gece geçirirler. Vakit geçirmek için bir oyun oynarlar. Önce Sadi Seber uzaktan bir adamın hikâyesi ile oyuna başlar. Buna göre sırrı olan bir adamdan bahseder. Adını Halil olarak anlatır. Adalet ise denizin kıyısında tek başına oturan Handan'ın hikâyesini anlatır. Handan'ın hikâyesi mevcut toplumsal algıda şekillenen kız çocuklarına yönelik yansımaları içerir. Adalet'in anlattığı hikâyedeki temel ileti, kız çocukları doğduklarından itibaren hak ettiği sevgiyi alamamışlardır. Alması gerekeni ve hakkı olanı alamayınca yaşamlarında söz konusu sevgisizliğin tezahürleri de ortaya çıkmıştır. Handan'ın hikâyesi bu minvalden ele alınır. Hikâyeye göre Handan'ın babası, ataerkil düşünce sistemiyle yoğrulmuş biridir. Beş kız çocuğu vardır. Altıncı çocuğunun erkek olacağı düşüncesi ile bir beşik alır ve beşiğin üzerine Hikmet ismini yazdırır. Oysaki bir kız çocuğu daha dünyaya gelmiştir. Handan'ın

babası, altıncı kızının doğumuyla dünyaya tamamen küser. Böylece Handan, altı çocuklu bir ailenin altıncı çocuğu, altıncı kızıdır. Ailesi sürekli olarak erkek çocuk beklentisi içinde kalmış ancak altıncı çocuk da kız olarak doğmuştur. Adalet, Handan'ın hikâyesine yoğunlaşırken cinsiyet algılarının toplumda sirayet ettiği asıl alan olarak kelimeleri ve dili gösterir.

> "*Genç bir kız oturuyor orada. Adı Handan. Bütün sözlüklerden emekliye ayrılmış. Anlatmaya en az yarayanın kelimeler olduğunu anladığından beri daha az konuşuyor. Söylediklerini dinlemeyenler, sessizliğinden de mana çıkarmaya çalışmıyor. O da susuyor ve kayanın üstündeki görünmez bir lekeyi temizlemeye çalışıyor bluzunun yeniyle. Bu gece önemli bir karar verecek"* (Yıldırım, 2022, s. 177).

Uzaktaki kadının suskunluğunu Sadi Seber'e anlatan Adalet, Handan'ı haksızlığa uğramış bir karakter olarak tasvir eder. Adalet, Handan'ın suskunluğunu alacağı karara bağlamaktadır. Sadi Seber, Handan'ın hangi kararı alacağını sorduğunda Adalet'ten gelen cevap babası ve kocası karşısında Handan'ın hissettiği tutumdur. *"Onu kimin daha güzel sevmeyeceğine karar verecek"* (Yıldırım, 2022, s. 177). Her iki seçenek de Adalet tarafından olumsuzlanır.

> *"Adanan adaklardan, yazılan muskalardan, erkek beklemişler onu hep. Adını bile hazır etmişler, dedesinin adını koyacaklarmış. Babası, aslan oğlu ablalarından kalan beşikte uyumasın diye, gitmiş mahalledeki Arnavut marangoza yeni beşik yaptırmış, üstüne de müstakbel evladının adını yazdırmış: Hikmet. Ama yine kız doğunca, hastanede uzun durmamış adam, bebeğin doğru dürüst yüzüne bile bakmamış. Karısına üstün körü bir 'Hayırlı olsun' deyip gitmiş. Böyle olunca, kadında kocasından gebe kaldığı öfkenin kamburunu kızına yüklemiş. Bebekliğini, üstünde Hikmet yazılı bir beşikte tek başına sallanarak geçirmiş Handan. Büyürken babasının gözüne, gönlüne girebilmek için didinmiş durmuş. İlkokulda sınıfta okumayı ilk o sökmüş, eve beş pek iyiden düşük not getirmemiş. Babası öyle öpüp havalara filan kaldırmamış ama kızını; çok çok, 'Hayırlı olsun' demiş. Kardeşlerin arasında en hamarat oymuş. Bir aferin hasretiyle bütün evi çekip çevirmiş"* (Yıldırım, 2022, s. 177-178).

Babanın erkek çocuk istemesi ve doğan kız çocuğuna yüz çevirmesi, Handan için içsel bir yıkım olur. Sevilmeyen bir kız çocuğu olarak bütün gücünü ve yeteneklerini ortaya koymasına karşın yine de hak ettiği sevgiyi babasından almayı başaramaz. Handan'ın babası madencidir. Handan bütün is ve kire rağmen tüm temizliği yaparak belki de babasının gönlünde bir ışık yakabilir düşüncesi ile çabalamıştır. Hikâyede Handan ne yaparsa yapsın babası onu sevmemiştir. Sevmemekten öte dönüp de Handan'ın yüzüne dahi bakmamıştır. *"Ev temizlenip aydınlanırsa, babasının içi de*

aydınlanıp mutlanır; babası, mutlu biri olursa, kendisini de sever belki diye beklemiş hep. Fakat ne mutluluk nedir bilmiş babası, ne de bir günden bir güne kızını kucağına alıp sevmiş" (Yıldırım, 2022, s. 178). Handan böylece daha gençliğinin ilk yıllarından itibaren temizlikle baba sevgisi arasında bir bağlantı kurar. Ne kadar temizlik yapar ve hizmet ederse, didinirse sevgiyi alabileceğini tasarlar. Handan'ın tasarıları gerçeklikleriyle pek de uyuşmaz. Handan'ın sandıklarının ve hissettiklerinin bir önemi yoktur.

Handan görücü usulüyle evlendirilir. Babası, hayat hakkını ve evlilik kararını da Handan adına alır. Hikâyede Handan sadece babanın elinden alınıp verilen bir nesnedir. Handan kocasının da tıpkı babası gibi onu hiçbir zaman sevemeyeceği gerçeğini onunla tanıştığı ilk anda anlar. Düğün hazırlıkları sürerken yemeden içmeden kesilen Handan'ın değişimini de hiç kimse fark etmez.

> "*Yine de içinde hep bir umut varmış; babası gelecek, kızım evlenmek istiyor musun diye soracak ümidiyle beklemiş. Sormamış babası. Aksine, bir an evvel evlenip gitsin diye uğraşır gibiymiş. Handan düşünüyormuş, hangisi daha kötü? Kendini sevmeyen bir baba mı, sevmeyecek bir koca mı?"* (Yıldırım, 2022, s. 178-179).

Adalet özellikle Handan'ın öyküsüne yoğunlaşır. Genç kadının sadece cinsiyetinden dolayı kabul görülmemesini, değersizleştirilmesini ve sevgisizliğe esir edilmesinin meydana getirdiği ve iç dünyasında bıraktığı yıkıntıların arasındaki muhasebesini eserde yine Handan'ın iç konuşmalarıyla dile getirilmektedir.

> "*Kim, diyor, daha güzel sevmez beni? Kocam mı, yoksa babam mı? Kendimi şu denize mi atıp ölsem, yoksa beni hiç sevmeyen bir adamın ya da hiç sevmeyecek başka bir adamın kollarına mı? Ölsem, acaba beni seven biri çıkar mı? Yaşarken içime dikenler ekenler, mezarıma gelip temizlerler mi hiç değilse otlarımı?"* (Yıldırım, 2022, s. 179).

Handan'ın hikâyesi ile verilen temel ileti, erkek egemen bir toplumda kadının varlığının imkânsızlığına işaret etmektir. Ataerkil düşünsel mekanizma kadını sevgisizliğe mahkûm etmiştir. Handan baba evinden uğurlanacağı düğün günü babasından bu sevgisizliğinin hesabını sorar. Kulağına eğilir ve *"Beni neden sevmedin?"* diye sorgular.

> *"'Niye sevmeyeyim' diyecek babası, doğru dürüst yüzüne bile bakmadan. Handan yine soracak.*
>
> *'Baba, beni neden sevmedin?'*

> *Babası bu defa gözlerinin ta içine bakacak kızının. ‘Sana baba nasihati’ diye cevap verecek. ‘Kimseden sevgi dilenme. Dilencilere kıymetli bir şeyini vermez hiç kimse”* (Yıldırım, 2022, s. 179).

“Baba” kavramı aynı zamanda eril düşünce mekanizmasının bir temsilcisi konumundaki bir değeri de sembolize eder. Baba figürü ataerkil değerleri temsil eden bir imge olarak kurgulanır. Nermin Yıldırım bir röportajında Handan’ın *“Baba, beni neden sevmedin?”* sorusunun cevabını şöyle yanıtlar: *“Sevilmediğine inanan biri kendini sevmeyi de çok beceremiyor”* (Değirmenci, 2017). Ayrıca yazar bu durumun kişinin daha sonraki ilişkilerine de yansıdığını söyler ve bireyin sevme-sevilme ilişkisinde tam olarak duygu durumunu inşa edemediğini ifade eder. Irigaray’a (2020, s. 119) göre kadının kendini sevmemesi, gülüşünü kaybetmesi ve kendi olması meselesinden mahrum olması, özne olma konumunu zedelemiştir. Kadın, kendisine uzaktan ve efendisinin gözlükleriyle bakar. Gerçeklerden ve gerçeklikten kopar. Handan’ın hikâyesi de domino etkisi yaratmaktadır ve sevgisizlik ailenin yeni nesline de yansıyacaktır. Handan, Adalet’in annesidir. Böylece Handan’ın yok sayılışı, çocuğunun -Adalet’in- da mutsuz olmasıyla neticelenecektir.

> *“Sonra evlenecek Handan. Tahmininde haklı çıkacak, sevmeyecek kocası onu. Bir kızı olacak. Handan da kızını sevmeyi beceremeyecek. Yani başlangıçta elinden geleni yapacak aslında ama nasıl desem, elleri parçalanacak zamanla, elinden bir şey gelmez olacak. Sevilmeyenler çünkü, sevmeyi de bilmezler, beceremezler yani”* (Yıldırım, 2022, s. 179).

Sadi Seber, Adalet’e Handan’ın akıbetini merakla sorar. “*En sonda ne olabilir ki! Giriş, gelişme muğlak ama hepsinin çözümü belli. Ölecek Handan. Herkes gibi. Bazılarından daha erken. Kırk yaşına varmadan duruverecek kalbi. Yeterince çalışmayan organlar hızlı körelir, biliyorsun. Kimsenin gitmediği, otların bürüdüğü bir mezarı olacak”* (Yıldırım, 2022, s. 179-180). Adalet’in annesi Handan, zamanla temizlik hastası olur. Handan’ın temizlik takıntılarının temelinde yine konuşamadıkları, dile getiremedikleri ve ifade edememeleri vardır. Aynı zamanda sevilmediğini bilir ve sürekli duyumsar. Handan, görünür hâle gelen tepkilerle hareket etmeye başlar. Hayatında temizliği öne çıkarır. Yaşamın kirini, pasını; evi, mutfağı, yerleri silerek çıkaracağını tahayyül eder. Adalet’e göre Handan’ın yaptığı temizlik, yaşamının bir anlamı hâline gelmiştir. Handan başka türlü içsel açıdan tortulanmış kirlenmişliği temizleyememektedir.

Handan'ın kız çocuğu doğmakla oluşan yazgısı yetişkin ve evli bir kadın olarak da mutsuz olmasına neden olmuştur. Kız çocuklarının cinsiyetlerinden dolayı ötelenmesi, ilerde umutsuz ve mutsuz kadınlar olarak konumlanmalarına neden olabilmektedir. Handan da kendini ifade edemeyince kendini temizliğe adar. Adler'e (2017, s. 28) göre temizlik takıntısı yüksek oranda olan kadınların *"bilinçdışı hedefi, evi yıkmaktır."* Böylece *"yıkama saplantısı*" içinde olan kadınlar *"kadın rolüyle savaş"*maktadırlar. Bu kadınlar için temizlik aslında bilinçdışının dışavurumudur.

Cinsiyet algılarının tezahürleri nesilden nesile aktarılabilmektedir. Hikâyesi anlatılan kadın olan Handan, Adalet'in annesidir. Annesinin cinsiyetçi bir toplumsal temayül içinde doğuşu, büyümesi ve yaşamının yelpazelerinden oluşan sıçramaları Adalet'in de hayat silsilesinden yerini bulmuştur. Annesinden kalan miras sevgisizliktir. Sevgisizlik Adalet'in de yaşamında yansımasını bulmuştur. "*Savunma mekanizması. Korktum galiba, ya beni sevmezlerse diye"* (Yıldırım, 2022, s. 230). Adalet hiç âşık olunamayacağını veya sevmeyi beceremeyeceğini düşünür. Kadınlar ataerkil düşünceyle beslenen bir anlayışta kendi çocuklarına karşı da öğrendiklerini aktarmaktadırlar. Handan'ın koşullarının sonuçlarından kızı Adalet de etkilenmiştir. Handan, kadın olarak var olmanın hem baba evinde yarattığı hüsranı yaşar hem de evlendiği adamın onu yok saymasıyla infialin eşiğindeki bir kadın olarak resmedilirken kız çocuklarının sevgisizliğe mahkûm eden ataerkil düşünsel mekanizması da eleştirilir. Eserde *"Baba"* imgesi ile eril gelenek sorgulanır. Kız çocuklarının cinsiyetlerinden dolayı ikincilleştirilmesinin tüm hayatlarını etkileyeceği iletilerine yer verilir.

2.14.4.Kamusal Alanda Cinsiyet Algısı ve Sessizlik

Dokunmadan eserinde öne çıkarılan temel iletilerden biri de kamusal alandaki kadına dönük tavrın karşısında sessiz kalmaya dönük eleştiridir. Adalet, Mahsun'un yaşadığı mahalleye giden otobüse biner. Otobüste erkeklerin ve kadınların çeşitli duruşlarını ve kalabalık insan gruplarının haksızlık karşısında nasıl tepki gösterdiklerini gözlemler. Adalet, bindiği otobüsteki manzara karşısında sessiz kalmak istememektedir. Adamın biri tarafından rahatsız edilen bir kadını korumaya çalışır. Esere göre sessizlik, basiretin bağlanmasına sebep olmaktadır. Haksızlığın vuku bulduğunu dile getirmek ve mevcut haksızlığın karşısında durmak, insanı vicdani anlamda rahatlatacaktır. Toplumsal cinsiyet noktasında *"adalet"* kavramının öne

çıkaran romanda Adalet, sessizliğini bozmaya kararlıdır. Adalet tanık olduğu manzara karşısında, lise yıllarında okurken toplu taşımalarda olan sarkıntılıkları hatırlar. Adalet'i üzen veya inciten şey, bunun doğallaştırılması veya doğal bir davranış şekliymiş gibi algılanmasıdır.

> "*Hiçbir şey olmuyormuş, her şey gayet olağanmış gibi bir ifade takınıp içimi bulandıracak işlere koyulurlardı. Yüzlerindeki ifadeden mi kimse görüp anlamazdı olanları, yoksa herkes görüp sessiz kaldığı için mi yüzlerinde öyle bir ifade taşırlardı, bilemezdim bazen. Fakat nefret ederdim otobüsteki herkesten. Bakmayan, görmeyen, görüp de susmayı beceren herkesten. Sonra, ebeveynine benzemekten kaçamayan çocuklar gibi, büyüyünce o yolculara benzedim ben"* (Yıldırım, 2022, s. 290).

Üçüncü sayfa haberlerine yer verilmesi, aynı zamanda gerçeklik kavramına şüpheci bir yaklaşımı da eserde gösterir. Medya realiteyi çok net bir şekilde vermeyebilir, düşüncesi öne çıkaran eserin ana ekseninde geçen bir kavram olan *"körgörü"* sorunsallaştırılır. Adalet, gazetedeki bulmacaları çözmeye çalışırken bu kavramı bir türlü bulamaz ancak sonradan bir anda keşfeder. Adalet *"körgörü"* kelimesine odaklanır ve bir tür *"körgörü"* içinde olduğunu düşünür. *"Körgörü"/"körgörüş"* olarak ifade edilen kavram, zihinsel ve bilişsel olarak görmeyenleri/anlamayanları niteleyen ya da içsel bir görüş yetersizliği anlamına gelen bir kelime olarak anlamlandırılır. Sosyal yaşam içinde bireyin bir çeşit basiretinin bağlanması olarak gerçekliği o an içinde idrak edememesi olarak romanda yer alır. Adalet kamusal alanlardaki ya da otobüsteki yaşananlara tanıklık edip sessizliğe bürünmesini, bir çeşit içsel bir görüşün yetersizliğine ya da *"körlüğe"* bağlar.

> *"Kör değil onlar, sadece gördüğünün farkında olmayanlar. Hepimiz aynı dertten mustaribiz Hülya! Salgın bir hastalık sanki. Görüyoruz ama göremediğimize inandırmaya çalışıyoruz kendimizi. Susmanın günahından böyle kurtulabilirmişiz gibi. Gözümüzde maraz yok. Maraz akılda, kalpte. Korkunç bir mikrop dolaşıyor içimizde"* (Yıldırım, 2022, s. 290-291).

Adalet böylece yaşanan durumu Hülya ile paylaşırken farkındalığın sese bürünmemesinin neticelerine de ayna tutar. Romana göre sessizlik, mevcut durumun devamına neden olmaktadır. Aynı zamanda duyarsızlaşmaya ve normalize olmaya yol açmaktadır. Kaçınılmaz olarak kadının, erkeğin egemenliğine maruz kalması da bu sükûtun bir devamı gibi algılanmıştır. "*Niye susardı peki insan, neden başını öte yana çevirirdi? İçindeki iblisten değil, dışındakilerden korktuğu için"* (Yıldırım, 2022, s. 291). Adalet içindeki bulantıyı içsel olan ve örselenmiş vicdanının sessizliğine bağlar.

Suskunluk onun midesini bulandırmakta ve ruhsal bir azap içinde kalmasına sebep olmaktadır. *"Dışarıda ne çok suskunluk var diye düşündüm, içeride ne çok ağırlık. Uzun sürmüş bir sessizliğin parçası olmanın utancıyla avuçlarıma geçirdim tırnaklarımı. Canım yandı. Canım yandı. Zaten canım yansındı"* (Yıldırım, 2022, s. 291). Adalet sessizliğini bir anda bozar. Genç kadını otobüste rahatsız eden adamı uyarır. Sert ve kendiliğinde başlayan cümleler ile adamın oturuş şeklini sorgular. Adalet'in sözlü tepkisi, genç kadın da dâhil olmak üzere herkesi şaşırtır. Adalet adama insan gibi oturması gerektiğini hatırlatır. Tam bu esnada genç kadın da Adalet'in sözlerini onaylayarak adama sözlü bir tepki gösterir. Daha sonra yaşlı bir teyze de Adalet ve genç kadından taraf olmaya başlar. Otobüsteki yolcular bir şekilde durumun farkına varırlar. Yaptığının apaçık olarak kelimelere dökülmesi adamı korkutur. Herkes var olan bir haksızlığa müşterek bir tepki göstermiştir.

> "*O esnada karşımdaki kadınla göz göze geldik. Şaşkın ama neredeyse mutlu bir ifadeyle bakıyordu bana. Göz kırpıp gülümsedim. 'Korkma' dedim bir nevi. 'Ben yanındayım.' Derken otobüsten başka sesler yükseldi. Genel eğilim, şu hayatta herkesin anası, bacısı olduğu yönündeydi. Anlaşılan bu da içeridekileri kadın yolcunun haklarını kollamak hususunda motive ediyordu. Anası ölenler, bacısı olmayanlar, vazifeden muaf mı acaba diye geçirdim içimden. Çoğunluk bizden yana olunca, kadının kılığını kıyafetini yahut o vakte kadar neden sustuğunu merak edenler de makas değiştirip koroya ayak uydurdu"* (Yıldırım, 2022, s. 293).

Otobüsteki insanların bir olan sözü ve tepkisel davranışları, adamın otobüsten inmesiyle sonuçlanır. Ancak Adalet, aynı insanların kendisinden de olduğu gibi benzer yönlerini ve ortak duruşlarını görür. *"Arkasından otobüsün içindekilere bakarken, hiç değişmediklerini düşündüm. Hâlâ korkak ve kötülerdi"* (Yıldırım, 2022, s. 293). Romanın finaline doğru bir sahne Adalet için önemlidir. Otobüsten ineceği durağa gelen Adalet, genç kadının omuzuna dokunarak ona teşekkür ettiğini görür. Genç kadın, Adalet'e teşekkür etmesinin yanında temel problemi kendi suskunluğuna bağlar. *"Ben susmuştum çünkü…"* (Yıldırım, 2022, s. 293). Adalet ondan açıklama yapmasını istemez. Ortak bir düşünce üzerinde gelişen ortak bir duygu zemininde buluşan iki kadın dayanışmanın, sessiz kalmamanın üzerinde bir çeşit mutluluk duyar. Adalet ilk defa bir insanın –kadının, mazlumun- hayatına dokunmuştur. Dik durmuş ve içinden geçeni korkmadan dile getirmenin cesaretini yaşamış olmanın hafifliğiyle otobüsten iner. "*Elimi kaldırdım, omzuna koydum. Dokundum. Elim dünyanın en sıcak eliydi o an,*

omzu dünyanın en sıcak omzu. Elini elimin üstüne koydu. Bana dokundu. 'Teşekkür ederim" diye fısıldadı tekrar. 'Sen çok yaşa e mi!' Gülümsedim. O da bana gülümsedi" (Yıldırım, 2022, s. 294).

Adalet otobüsten indikten sonra uzun uzun kusar, içindekileri çıkarır. Adalet, genç kadının durumuna karşı ilk defa sesini çıkarması, haksızlığa karşı durması karşısında içsel bulantılarının sonlandığını fark eder. Adalet sürekli olarak gazetelerin ilginç ve dikkat çeken haberlerini kapsayan üçüncü sayfa haberlerinin iç karartıcı olanlarını kesip bir fihrist oluşturur. Adalet, romanın sonunda Mahsun'a oyuncağını teslim ederken kafasını mermere çarparak ölür. Onun ölümü de gazetelerin üçüncü sayfa haberi olur. Böylece Adalet bir birey olarak hem seyirci hem de oyuncu hem izleyen bir özne hem de mağdur bir nesne olarak konumlanır. Metin içinde söz konusu durum, bir çeşit ironi ile ortaya konulur.

2.15. KAR VE İNCİ (2019)

Nihan Kaya; roman, hikâye, araştırma ve inceleme alanında kaleme aldığı eserleri bulunan ve 2000 sonrası Türk edebiyatında yer alan yazarlarımızdandır. *Kar ve İnci* romanı, Nihan Kaya'nın ilk basımı 2019 olan bir eseridir. Eserin kurgusal düzlemi şöyledir: Gece'nin hikâyesi etrafında örülen olaylar silsilesi, psikiyatrist Aydın Bey tarafından araştırılmaktadır. Aydın Bey; Gece, Kaya, Deniz İlter, Dolunay İlter ve Gece'nin ailesiyle tek tek görüşmeler yapar. Gece'nin en temel sorununa ve acısına ulaşmaya çalışır ve buna yıllarını adar. Roman, ünlü bestekâr Prof. Deniz İlter'in meslek hayatına veda edeceği ve ödül alacağı bir gecede başlar. Törene Deniz İlter'in oğlu Kaya İlter, Deniz'in karısı Dolunay ve gelini ile iki torunu da katılmıştır. 21 Aralık gecesi olan ödül gecesine, geçmişten İlter ailesinin tanıdığı Gece adında bir kadın da katılmıştır. Gece ve Kaya İlter zamanında birbirlerine âşık olmuş iki gençtir. Birkaç isimle girift bir şekilde bağlanan eserde Gece adlı kadın kahraman, çocukluk ve ilk gençliği Leyla; intihar girişiminden sonra hastanede kaldığı sürede Nehir ismini kullanmaktadır.

Gece yirmi yaşlarındayken onunla aynı konservatuarda olan Kaya ile tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Ancak Kaya'nın Deniz İlter'in oğlu olduğu anlaşılır. Gece bir gün yapılan önemli bir konseri hasta olması sebebiyle yarıda bırakarak eve geçer. Bir daha da Kaya ile görüşmek istemez ve onu bir anda neden belirtmeden terk eder. Kaya,

ailesinin de katıldığı konserden sonrası terk edilişinin sebebini bir türlü idrak edemez. Kaya, Gece ile evlenmek niyetindedir. Gece ise sadece Kaya ile değil tüm arkadaşlarıyla irtibatı azaltır hatta bitirir. Kaya Gece'yi beş yıl boyunca evliliğe ikna etmeye çalışır fakat tüm girişimleri sonuçsuz kalır. Kaya, başka bir kadınla evlenerek hayatını kurar. Deniz İlter'in veda gecesinde Kaya, Gece'yi görür. Terk edilişinin nedenini sürekli kendi içinde sorgular. Kendisiyle neden ilişkisini kestiğini ve evlenmediğini Gece'ye o akşam da sorar ancak herhangi bir yanıt alamaz.

Çelist olan Gece, geçmişinde çocukluk çağındayken ailesi tarafından ihmal edilen bir çocuktur. Hikâyenin bu kısmında Leyla ismi kullanılır. Boşanmış bir ailenin kızı olan Leyla'nın babası, yeniden evlenmiş; bir erkek, bir kız çocuk sahibi olarak mutlu bir adama dönüşmüştür. Arkasında bıraktığı çocuğu Leyla'yı bir babanın sorumluluğu ile sevmez ve önemsemez. Annesi ile arası pek iyi olmayan Leyla, sürekli olarak baba sevgisine ihtiyaç duyar. Önceleri babası ile iki haftada bir görüşen Leyla, zamanla babasının yeni ailesine zaman ayırdığını ve kendisini bir köşeye attığını fark eder. Fark ediş onu derinden sarsar. Önemsenmemek ve sevilmemek Leyla'da travmatik bir soruna yol açar. Dayısı ve annesi ile katıldığı bir düğünde Çellonun sesine hayran olur ve kendi ruhunu temsil eden bu enstrümanı çalmaya karar verir. Müzik ile yeniden hayata tutunan Leyla, babasının dikkatini kendisine çekmek için oldukça iyi bir yetenek sergilemesine rağmen babası onu görmez. Babasının yeni hayatı ve yeni doğan kızı Beyza ile ilgili hayalleri vardır. Leyla'nın babasından yana derin bir umutsuzluğu oluşur. Üniversiteye başlayan Leyla, orada konservatuardaki hocası Deniz İlter'in kendisiyle ilgilenmesiyle yeniden canlanır. Kendisini çok genç bir yaşta iken Deniz İlter ile bir ilişki içinde bulur. Ancak Deniz İlter evli ve iki çocuklu biridir. Kızı Karin ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır ve o da ilgisini kızından esirgemez. Leyla okulda çıkan bir yangından sorumlu tutularak okuldan atılır. Ancak yangının gerçek sebebi olan Deniz İlter, Leyla'yı koruma gereği duymaz. Böylece Leyla hem babası hem de de sevgilisi tarafından sevilmeyen bir insanın sonunda döndüğü soğuk ve sert bir karaktere dönüşecektir. Öte taraftan Leyla'nın Deniz İlter'den hamile kaldığını söylemesi üzerine Deniz İlter böyle bir ilişkiyi inkâr eder, hatta ona karşı şiddet uygular ve başının çaresine bakmasını salık verir. Evinde kaldığı dayısı ve annesi de Leyla'nın bu yaşadıklarını tasvip etmez ve onu reddederler. Leyla derin bir umutsuzluğa kapılır, denize atlayarak intihar girişiminde bulunur. Ancak intihar girişimi sonuçsuz kalır.

Hastaneye yatırılan Leyla ismini Nehir olarak bildirir. Buradan itibaren Nehir ismi kullanılır. Nehir hastanedeyken derin bir bunalımın içindedir. Hastanedeyken tekrar intihar etmeye çalışır. Bunda da başarısız olan Nehir'in hikâyesini öğrenmek ve onu hayata yeniden kazandırmak için psikiyatrist Aydın Bey yardımcı olmaya çalışır. Onun anlattığı bölük pörçük öyküleri, masalları ve unuttuğu geçmişini hatırlatmaya çalışır. Aydın, Nehir olarak ismini veren kadının gerçek isminin Leyla olduğunu öğrenir.

Hastaneden çıkıp yeni bir hayat kurması için müzikle tekrar bağlantı kurmasına aracı olan Aydın yaptığı araştırmalar sonucu Leyla'nın ailesine ulaşır. Ancak ailesi zaten onu kabul etmeyeceklerini kesin bir dille ifade ederler. Elinden geleni yapmış ancak Leyla'nın ailesini ikna edememiştir. Nehir'in gerçek isminin bilinmesini istemediğini fark eden Aydın Bey, kayıtlara gerçek ismiyle geçeceği; ailede, yaşadığı toplumda, okulunda bilineceği için gerçek kimliğini saklamıştır. Kimliğinin açığa çıkmaması için gereken çabayı veren Aydın Bey, Leyla'nın tüm geçmişini, intihar girişimini ve hastanede kalış süresini hiç yaşanmamış gibi sayar, Leyla'nın gerçek ismini hastane kayıtlarına geçirmeden onu taburcu eder. Nehir ile hastaneye giriş yapıp asıl isminin Leyla olduğunu söyleyen Gece'nin yeni bir hayata geçmesi için ona yeni bir şans verilmiş olur. Leyla böylece tüm kayıplardan, tüm yaşananlardan sonra *"çok güçlü bir kadın"* olarak hayatına devam eder. Gece ismiyle yeni bir hayata adım atar. Müzik hayatına döner ve çelloyu yeniden çalar.

Aydın Bey Nehir'i hastaneden gönderdikten sonra onu yıllarca takip eder. Onunla iletişime geçmeden sürekli olarak tüm yaşlarına/yaşamına tanıklık eder. Ayrıca en büyük tutkusunun onun yaşamına tanıklık etmek olduğunu ve yaşamına dâhil olmanın onun büyüsünü bozabileceğinden endişe ettiğini söyler. Ama Gece'nin kendisini fark ettiğini bir gün anlar. Ayrıca Aydın Bey, Gece'nin hikâyesinin tam çözememesi de Gece'yi takip etmesinde bir etken olarak belirir. Eserde güzellik ve varoluş, baba sevgisinin kız çocuklarının yetişmesindeki etkisi, evliliğin kadın ve erkek için anlamları sorunsallaştırılır.

2.15.1.Güzellik Algısı ve Var Olmak

Kar ve İnci romanı güzellik kavramı ile kadının içsel varoluşu arasındaki bağlama odaklanır. Kadın ve erkekler arasındaki ilişki dengesinde kadının varoluşu erkeğin kabulüyle ilgili olması tarihsel açıdan oluşan bir algı mekanizmasındandır. Simone de

Beauvoir'a (2021a, s. 28) göre kadın kendi içsel varoluşunu bir erkek ile tamamlayacağı düşüncesi ile yoğrulmuş ve bu algı onun bir çeşit pasif ve nesne konumuyla tezahür etmesine neden olmuştur.

Eserin ana kahramanı Gece yirmi yaşlarında genç bir kızdır. Deniz İlter ona inanmaz ve onu yanından kovar. İntihar etmek isteyen Gece, yaralı olarak denizden çıkarılır. Ancak gerçek kimliği tespit edilemez. Hastanede kaldığı süreçte Psikiyatrist Aydın Bey ile görüşmeler yapar. Gece'nin burada kullandığı isim, Nehir'dir. Nehir, Aydın Bey'e kayıp bir kızdan bahseder. Hastanede sadece tekrar ettiği bir cümle var: *"Bir kızı öldürdüler."* Nehir hastanedeyken bir kadın sık sık onun için gelir ve gerekli olan ihtiyaçlarını karşılar. Nehir'e bilgi verilmemesini de hastane yetkililerinden ister. Bu kadın, Deniz İlter'in eşi Dolunay İlter'dir. Dolunay'ın Kaya ve Karin adlı çocukları olmuştur. Kalp hastası olan Karin, Kar ismiyle çağrılır. Karin çok küçük yaştayken ölür.

Birçok metaforun kullanıldığı eser çok katmanlı ve oldukça girift bir yapıya sahiptir. Gece'nin/Nehir'in hamileliğindeki çocuk, Karin ya da Nehir'in kendisi olarak imgelenir ve *"öldürülen kız"* metaforu aynı zamanda kadının sosyalizasyonunda oluşan kimlik kaybına da göndermedir. Öte taraftan aynı motifin Gece'nin kendi kız çocukluğu olarak da okunabileceği düşünülmektedir (Uslucan ve Arslan, 2023, s. 218). Gece'nin intihar girişiminden sonra hastanede kaldığı sürece kendini Nehir olarak tanıtması da önemlidir. Bu süreçte psikiyatrist Aydın Nehir ile durumu hakkında çeşitli görüşmeler yapar. Aydın Bey Nehir'in yeniden bir yaşama geçmesini ister. Psikiyatrist Aydın ile Nehir arasındaki diyalogda kadınların aşk ve güzelliğe sadece kendi aynalarından yansımalarını değil karşıdakinden görünürlük kazanmayı başardıklarında var oldukları ve varoluşlarını hissettiklerini ortaya koyar. Aydın ve Nehir meseleyi enine boyuna konuşur.

"'Kız güzel miydi?'

'Adam ona baktığı zaman güzeldi.'

'Bakmadığında?'

'Yoktu. Var olmak için çırpınıyordu. Denizden bir mezardaydı, çıkmaya çalışıyordu'" (Kaya, 2019, s. 42). Kadınlar görülmek/fark edilmek için fiziksel anlamda güzel olmak istemektedirler. Güzellik algısı, kadının üzerinde hissettiği yoğun bir çabadır. Kadın güzelleşerek yaşam içinde var olabileceğine inanır. Kadının varoluşunu ve özerk bir özne konumuna getiremeyişindeki zaafa işaret eden Beauvoir (2021a, s.

100) kadının kendi anlam açıklamasını *"başka"* kavramı üzerinden ifade etmektedir. Romanda da güzel olmak veya bakılınca güzel olmanın ötesinde bir var oluş Nehir'in anlatımlarının temasıdır. Söz konusu güzellik bir çeşit varoluşsal anlamdır.

Nurdan Gürbilek *Vitrinde Yaşamak* adlı eserinde, mekân olarak İstanbul'un 1980'ler ve sonrasında nasıl *"seyirlik"* bir kavrama dönüştüğünü ifade eder. *"Çünkü, yaşadıkları hayatın ancak seyredildiği ölçüde değer kazandığının farkındalar"* (Gürbilek, 2019, s. 31). Benzer bir bağlamda kadınların da anlam kazanma istekleri "*seyir*"le veya daha genel bir kavramla *"güzellik"* ile bir mana arayışı olarak düşünülebilir. Kadının güzel olması ve görünürlük kazanma düşüncesi onun anlam bulacağı bir mecraya dönüşebilmektedir. Nehir'in de hastanede Aydın Bey'e anlattığı hikâyedeki *"Adam ona baktığı zamanda güzeldi"* cümlesinden de anlaşılabileceği gibi kızın güzel olması ve anlam kazanması *"güzel olmak"* ile nedenselleştirilir. Ayrıca Nehir'in bu tasavvuru psikolojik açıdan ortaya çıkmış bir biçim olarak yansıtılır. Güzellik kavramının bir şekilde *"cinsiyetlendirilmesi"* bedenin varoluş süreciyle yakından ilgilidir (Elçik, 2009, s. 263). Aynı zamanda bedensel güzellik, görünür olmak ve güzellik algısı içerisinde yapılan ikazlar kadının güzel olmaya/ güzelleşmeye çalışarak bir çeşit varoluşsal bir zemin üzerinden baktığının da bir göstergesidir. Eser söz konusu düşünceler ışığında algının ve kültürün cinsiyete yönelik rol ve tutumları üzerinde etkilerini ve görünümlerini ortaya koymaktadır.

2.15.2. Babanın Gölgesinde Var Olmak

Kar ve İnci baba sevgisinin önemine odaklanır. Eserde annesi ve babası çok küçük yaşlardayken boşanan Leyla, annesi ile birlikte dayısının yanında kalır. Babası ise evlenir ve yeni bir aile kurar. Babasının bir kız ve bir erkek çocuğu olur. Babasının kendisini sevmediğini düşünen Leyla, derin bir boşluk içine girer. Romanın temel argümanı, boşanmış bir ailenin kızı olan Leyla'nın babasına duyduğu sevgi ve güven ihtiyacıdır. Ancak söz konusu güven ihtiyacının karşılanmaması öne çıkarılır. Esere göre babası Leyla'nın fotoğrafını dahi yanına almamış, Leyla'nın kızı olduğu gerçeğine hayatında yer vermemiştir. Ancak Leyla'nın iç dünyasında asıl darbe, babasının ikinci evliğinden olan kızı Beyza'nın doğumuyla oluşur. Leyla, babası ile görüştüğünde Beyza'nın fotoğrafını babasının cüzdanında görür. Leyla'ya da resmini cüzdanında

değil kalbinde taşıdığını söyler. Leyla babasının söylediklerine inanır ya da inanma ihtiyacındadır.

> *"Hele bir kız çocuğuysanız, genç bir kadınsanız ve sevilmeye açsanız. Kız çocuklarının ve genç kadınların çoğu, yeterince sevilse de gereğince sevilmemiştir çünkü. Gereğince sevilmiyorsanız eğer, çok sevilseniz bile ne anlamı var sevilmenin, öyle değil mi? Gözlerimin açıldığı gün, genç bir kadın değildim artık. Başka biriydim. Sanırım bu, az çok her kadın için böyledir. İlk uyanma anı babamın kızı doğduğunda olmuş olsa gerek"* (Kaya, 2019, s. 143).

Leyla babasının ilk çocuğunun erkek olması ve ikincisinin kız olması arasında farklı duygusal yoğunluklar yaşar. Babasının bir kızının daha olması kendisi dışında bir kız çocuğu demekti. Bu onda bir yıkım olarak belirir. Kız kardeşinin adı Beyza'dır. Kendisinin adı Leyla'dır. Leyla *"karanlık, gece"* anlamına gelirken Beyza *"çok beyaz"* anlamına gelmektedir. Leyla isimlerin anlamlarını sorgular. Romandaki bu imgesel çağrışımlar çeşitli iletilere sahiptir. Romana göre ihmal edilmiş her kız çocuğu karanlığa mahkûm edilmiş bir kurbandır. Leyla da babası ile eskisi gibi duygusal bir bağlarının olamayacağını anlayınca büyük bir keder duymaya başlar.

Nihan Kaya bir röportajında -tıpkı *Kar ve İnci*'de belirttiği gibi- kız çocuklarının *"yeterince sevildiğini düşünsek bile gereğince sevemiyoruz"* demekte ve kız çocuklarının çok erken yaşlarda başlayan sevilme gereksinimine dikkat çekmektedir (Kuşçu, 2019, s. 128). Kaya'nın (2018a, s. 97) düşüncesine göre bir çocuğun zulme, haksızlığa uğramasında ebeveynin rolü ile ayırt edici bir özelliğe sahiptir. Çocukların *"benlik"*leri ailede zedelendiğinde çocukların idrak durumu zayıflar, çocuklar kendini savunamaz hâle gelir. Bu durum dış dünyada çocuğun *"yaralı"* görünmesine neden olur. Çocuklara içsel özdeğerler ve sağlıklı bir *"benlik"* bilinci verilmediği taktirde çocuk "*dışarıdan ve derinden yaralanmaya açık hâle"* gelecektir. Dolayısıyla romandaki Leyla'nın babası, çocuğunun benliğini zedelemiş ve özdeğerlerini alaşağı etmiş bir ebeveyn figürü olarak belirtilmektedir. Eserde toplumsal cinsiyet şemaları çerçevesinde annelik ve babalık rolleri açısından da farklılıklarla nitelenir. Kadının mevcut ebeveynlik durumu boşanması durumunda babaevine sığınmak ve çocuğuna/çocuklarına bakmayı sürdürmektir. Anneler için "*çocuk yetiştirme işi"* kendilerine ait görülmektedir. Leyla da annesinde kalmış ve babası ise yeni bir hayat kurmuştur.

Devreux’a (Devreux, 2015, s. 37) göre anne ve babalar *“ebeveynlik”* kavramıyla yeniden anlam kazanmaktadır. Anne yerine *“ebeveyn”* kavramı kullanılması kadının bir açıdan yeniden kamusal alanla özdeşleştirilmeye, erkeğin de ev ile birlikte düşünülebilecek bir potansiyel kazandırmaktadır. Ebeveynlik açısından anne ve babanın sorumlulukları eşit paylaşması yeterli değildir. Yani ikisinin de çocuk için *“eşit haklar*”a sahip olması eşitliği sağlamada yeterli olamayabilir. Bu noktada “*aile hukuku*”nun gündemleştirilmesinin feminist dinamikler açısından önemli olduğunu söyler.

Leyla’nın babası diğer kız çocuğuna daha çok önem verir. Babası ile Leyla’nın buluştukları yaz tatilleri gittikçe kısalır. Babası sürekli Leyla’ya yüzmeyi öğreteceğini söyler. Çünkü Leyla sudan çok korkmaktadır. Ancak babası bir daha hiç gelmez. Oysaki babası birçok mazeret bildirmesine rağmen Leyla gelmediği yaz tatilinde babasının diğer ailesiyle iki haftalık bir tatile gittiklerini öğrenir. Kızı Beyza’ya suda yüzmeyi öğrettiği düşüncesi Leyla’nın bedenine acı verir. Babası yalan söylemiş ve sözünü tutmamıştır. Leyla tüm bu durumlar karşısında küçük bir kız çocuğu olarak derin bir şekilde müteessir olur, bu tesirler hayatına ve ilişkilerine dalga dalga yayılmaya başlar. Birine inanmanın ve ruhunu vermenin acısını yaşar. Bunu da ailede en yakın gördüğü insan olan babasının tavrından anlar. Babasının ona verdiği yaz tatilinde yüzmeyi öğretme sözü suya düşünce bir daha denize girmeyen Leyla, suya karşı bir kırgınlık geliştirir. Çok derin bir yalnızlık geliştiren ve kimsenin kendi içine girdiği karanlığı görmediğini fark eden Leyla, annesi ve dayısıyla katıldığı bir düğünde çellonun sesini duyar. Çelloyu kendi ruhunun bir sesi hatta kendisi olarak görür. Ondan sonra çello alır ve konservatuvara gider. Leyla için çello söylenmemiş olan sözlerin yerini tutmaktadır. Böylece Leyla müzik yoluyla babasına sesini duyuracağını düşünür.

> “*Birine karşı hassas olunmadan o kişi tanınmıyor çünkü. Bana hassasiyeti babam, annem ve dayım öğretmiştir. İnsanın kendine gösterdiği hassasiyetle başkalarına gösterdiği hassasiyet arasındaki uçurumu da. Çoğu kişi aslında kendisi için olan çabayı çocuğuna verdiği emek zannediyor. Çoğu kişi yanılıyor”* (Kaya, 2019, s. 151).

Oysaki Leyla iyi derecede çello çalmasına rağmen babası kızı Beyza’nın piyano çalmaya başladığını Leyla’ya sevinçle bildirir. Leyla ne yaparsa yapsın babasının sevgisini kazanamayacağını o gün anlar.

Babasının sevgisiz yapısından öte Beyza’ya duyduğu sevgi, Leyla’yı derinden yaralamaktadır. Leyla babasından ziyade annesine öfkelidir. Babasına öfke yerine

kırgınlık duygusu geliştirir. Babasının, annesi ile boşanmasının temel sebebini annesine bağlar. Oysaki annesi kendisinin bir suçu olmadığını, sürekli olarak aldatıldığını ve bir erkeğin bir kadını bırakması için herhangi bir nedene gerek duymadığının altını çizer. Leyla'nın söylediklerini ise cehaletine, gençliğine bağlar.

> "*'Dünyanın en anlayışlı, en özverili, en sevgi dolu eşi' gibi laflar çok abartılı geliyordu bana. Birçok kadının ağzından duyuyordum benzer sözleri. Kadınlar kusursuz bir âşık olduklarından hiç şüphe etmiyorlardı nedense. Erkek çekip gidince de inanamıyorlardı buna. Suçu erkeğin sadakatsizliğine yüklüyorlardı"* (Kaya, 2019, s. 154).

Babasının ilgi ve sevgisini kazanamayan Leyla, hırsla müziğe sığınır ve çelloyu çok iyi şekilde çalmaya başlar. Leyla konservatuvarda Deniz İlter'in öğrencisi olur. Deniz İlter onun dışarıdaki hırsının nedenini ilk fark eden kişi olur. İyi bir çelist olan Leyla on sekiz yaşlarında hocası Deniz İlter'e âşık olur, hocası da ona karşı duygularını belirtir. Leyla ondan hamile kalınca hayatı boyunca girmediği denize girer ve intihar girişiminde bulunur. Ölmez fakat bebeğini kaybeder.

Leyla'nın babasının kızına karşı sorumluluktan uzak olması ve yeterli bir ebeveyn gibi davranmaması, kızının derin boşluklar yaşamasına neden olur. Romana göre ebeveynlerin boşanması sonrası erkeklerin hemencecik hayatlarını kurması, yeni hayatlarına atılması, arkalarında bıraktıkları enkazdan bihaber olması, onların kendilerine ne kadar odaklandıklarının bir göstergesidir. Kızını annesine ve dayısına emanet ederek bir yaşam kuran baba, çocuğunun neler yaşayabileceğini düşünüp geriye bakmaz. Kadınlar geçmişe takılı kalırken erkekler geleceğe odaklanmaktadır. Romana göre Leyla'nın baba eksikliğini giderme çabası, onu bir hayalin ve yalanın içine atmıştır. Deniz İlter'in ağına düşmesi kaçınılmaz bir durumdur. *"Babam gibi, ona inanmak istedim. İnanmaktan ümit kesişim bir inciyle başladı belki"* (Kaya, 2019, s. 167). Deniz İlter bir inci bulursa Leyla'ya vereceğine söz verir. Ancak bulduğu inciyi de kızı Karin'e hediye eder. Oysaki inciyi Leyla'ya vereceğine söz vermiştir. Deniz İlter de Leyla'ya göre tıpkı babası sözünü tutmaz. Romana da adını veren *"inci"* kavramı aynı zamanda kadının içinde örselenmiş ve yaralanmış ruhundan yeniden bir hayat kurmasıdır. Acılar ve zayıflıklar, sorunlar ve olumsuzluklar Leyla'yı yeni bir merhaleye yani bir inciye dönüştürmüştür.

Boşanmış bir ailenin çocuğu olan Leyla'nın ruhsal süreçlerindeki derin gelgitlerini ele alan eserde irdelenen temel mesele, toplumsal cinsiyet esasına dayalı bir ebeveynlik sisteminin mevcut problemlere zemin hazırladığı düşüncesidir. Romana göre

insanın var olması görülmekle, bilinmekle ve anlamını bulmakla gerçekleşir. Her insan kendi anlamıyla yaşama tutunur. Anlam bittiği zaman ya da hiç gerçeklemediği vakit insan azalmaya ve de yok olmaya yüz tutar. Kız çocukları da bir babaya ihtiyaç duymaktadır ve kendince bir anlama ulaşma çabasındadır. Kız çocuklarının babanın gölgesinde yeniden var olma ve hayatta kalma mücadelesi onun sosyal yaşamda gördükleriyle ilgilidir. Hayalleri ve tasavvur dünyası, ataerkil bir dünyada *"baba"*nın koruyuculuğu ile bağdaştırırken Leyla figürü gerçekte durumun epeyce farklı olduğunu, onun hesaba katmadığı nedenler ve katmanlar olduğunu bilir. Ancak Leyla bir çeşit çıkış yolu olarak Deniz İlter'e tutunma yoluna gitse de tutunduğu dalın yanlış olduğunu, hayallerinde ve öğrendiklerinden farklı olduğunu çok sonra anlar.

2.15.3.Cinsiyet Algısında Evliliğin Kadın ve Erkek Açısından Anlamları

Toplumsal cinsiyet rolleri ve görevler irdelenen *Kar ve İnci* eserinde evliliğin kadın ve erkeğin sahip olduğu olanakları açısından değerlendirilir. Deniz İlter oldukça başarılı bir müzisyendir. Adına bir veda gecesi düzenlenir. Geceye Deniz İlter ailesiyle birlikte katılmıştır. Deniz İlter'in oğlu Kaya'ya göre gece yapılan ödül töreninde herkes olması gerektiği gibi davranmıştır. Herkesin toplumda belli bir rolü vardır ve rolünü yaptıktan sonra hayat sahnesinden çekilebilmektedir. Kaya buna *"görev"* der. "*Annemin görevi, görevimi eksiksiz yaptığımdan emin olmak. Görevimiz çok önemli. Çünkü buradaki herkes, bu iş yapılmazsa bütün eksik kalacak kadar önemli"* (Kaya, 2019, s. 16). Hayat sahnesinde kadınlar ve erkeklere çeşitli roller biçildiği için herkes üzerine düşeni yapıp sahneden çekilmektedir. Romanda kritize edilen rollerden biri de kadınların yanındaki erkeklerin/eşlerin yaşamlarına tabi olmasıdır. *"Karım çok güzel dans ediyor ve annem de fena sayılmaz. Beni annem büyüttü; çocuklarımızı ve aile tangolarımızı karım büyütecek. Bu yüzden de dans ederken çok mutlu"* (Kaya, 2019, s. 28). Kaya salonda annesi ve karısının nasıl da kendi hayatlarına ve rollerine kendilerini kaptırdıklarını ifade eden düşünceler içerisindedir.

Deniz İlter'in karısı Dolunay figürü, romanda işi ve yeteneğini arka plana atan, evliliği ve anneliği seçen kadınları imgelemektedir. Dolunay genç yaşta çok yetenekli bir kadındır. İyi derecede keman çalmaktadır. Aydın'ın annesi müziğe oldukça ilgi duyar. Annesi Aydın'ı küçükken Dolunay'ın konserine götürmüştür. Bir gün Dolunay'ın evlilik haberini gazeteden okur. Aydın'ın annesine göre bu kız çok yetenekli

ve geleceği de parlaktır. Kemancı kızın ünlü bir müzisyen olan Deniz İlter ile evliliğini esefle karşılar. Aydın, Dolunay'la sohbet ederken annesinin duyduğu hayal kırıklığından bahseder.

> "*Gazetede ilk ve son resminiz o gün çıkmıştı sanırım. Annemin sesinde sanki bir hayal kırıklığı vardı evlendiğinizi haber verirken; ünlü bir müzisyenle evlenerek kendi müziğinizi katlettiğinizi daha o gün görmüştü sanırım. Sanırım gerçekten de annemin sezdiği gibi oldu; nerede ne yaptığınıza dair haber görmedik o günden sonra. Deniz İlter'in eşi, Kaya ile Kar'ın annesi oldunuz muhtemelen. Bir erkek başarılı bir kadınla yuva kurduğunda kendisi sönmez hâlbuki. Müziği tamamen mi bıraktınız evlendikten sonra bilmiyorum, ama peşine düşmememe rağmen hiçbir bilgi bulamadım bu konuda"* (Kaya, 2019, s. 70).

Esere göre kadınlar evlenince kariyerlerini, gelecek planlarını, işlerini ve diğer tüm dış dünya yaşamını geriye atmaktadırlar. Hatta kadınların kendi hayatı, kendi yetenekleri bile geride kalır. Evlilikle birlikte bir adanmışlık hâli kadınlarda ortaya çıkar. Erkekler evlendiğinde başarı basamaklarını tek tek çıkmakta ve kendilerini gerçekleştirme olanaklarına daha kolay ulaşma şansını elde edebilmektedir. Kadınlar ise ev ve aile dışında annelikle süslenen bir hayat ile meşgul olurlar. Eserde Dolunay İlter'in zamanında "*parlak"* bir geleceği olması umulurken evlendikten sonra kocası Deniz İlter'in gerisinde kalmış ve onun gölgesine yaslanmıştır. Müziği bırakmıştır. Romana göre kadınlar işlerini evlendikten sonra bırakabilmekte ve yetenekli olduğu alanları terk edebilmektedir. Dowling (2021, s. 43) bu durumu kadının *"bağımlı"* kılınmasıyla ilintilendirir.

Dolunay, boynundaki aile yadigârı elması taşıyarak aileyi kuşaktan kuşağa sürdürme geleneği için bir köprü olmuştur. Kadınlığın bu yazgısı, onu bir *"nesne"* konumundan öteye götürememiştir, Dolunay'ın da *"aile"* kurmak dışında hayalleri sönük birer yıldıza dönüşür. Dolunay evlilik uğruna kariyerini bırakmış, yeteneğini tepmiş bir kadını temsil etmektedir. Dolunay da toplumsal cinsiyetin sorunlu mekanizmasından rahatsızdır. Evlilik ve annelik ile toplumun kendisini ve benliğini ayrıştırdığını düşünür. Romana göre kadınlar genellikle evlilikle birlikte tam -bütün-anlamıyla kendilerini evlerine, eşlerine ve çocuklarına bağlarlar. Yetenekleri ve işleri onlar için geçmişte kalmış alanlardır. Böyle görünse de kadınlar içsel dünyalarında bir gerçeklikle baş başadırlar.

> "*Yıllardır oynamam gereken o kadar rol var ki gerçekte kim olduğumu çoktan unuttum zaten. Burada benim gerçekte kim olduğumu bilen yok. Oysa Tamer İnci'nin*

kızıyım ben; Tamer İnci'yi de ismimi de kimse bilmiyor burada. İsmim kendi ismimdi eskiden. Annemin değil, sırf babamın ismini taşısam da benimdi. Benim, kızıma veremediğim gibi, kendim de taşıyamadım ismimi. Annem gibi, kendi babamla kendi kızım arasında nasıl bir köprü olduğum görünmüyor dışarıdan. Kızımı elimden bu kadar erken alan şey de bu köprü olsa da" (Kaya, 2019, s. 223).

Evlilik süresince Deniz İlter başarılı bir adama dönüşürken Dolunay evinin kadını ve çocuklarının annesine dönüşmüştür. Ailesinin boynuna taktığı gerdanlığı/elması taşıyan biri olan Dolunay, boynundaki aile yadigârı elması taşıyarak aileyi kuşaktan kuşağa sürdürme geleneği için bir köprü olmuştur. Kemanı elinden alınmış, aslında alınmaktan ziyade kendisi bırakmıştır/zorunda kalmıştır ve bir daha da müziğe dönmemiştir. Deniz İlter kendi hayatını ve yaşam macerasını tamamlamak üzereyken Dolunay hâlâ onun karısı olarak hayata devam etmiştir. Eserde Dolunay'ın hayatında bir birey olmaktan çok bir tabiiyet söz konusudur.

Deniz İlter için düzenlenen gecede Dolunay'ın boynundaki gerdanlık aniden kaybolur ve gerdanlık aranmaya başlanır. Aile yadigârı elmas, İlter ailesinin nesilden nesile geçen bir simgesidir. Kaya'nın annesinden de karısına kalacaktır. Ailenin gelinleri bu elması taşımaktadırlar. *"Gerdanlık"* toplumsal rol ve cinsiyetin devamlılığını ve kuşaktan kuşağa aktarılışını sembolize etmektedir. Aydın Bey, Dolunay'ın gerdanlığı denize attığını düşünür ve bu düşüncesini Dolunay'ın kulağına fısıldar. Dolunay da zaten gerdanlıktan kurtulmak istediğini söyler. "*Her şeyi çıkarıp kendim olabilmek için çok geç artık"* (Kaya, 2019, s. 229). Dolunay ebeveynlerin, öğretmenlerin, toplumun kadını kendi benliğinden nasıl da uzaklaştırdığını, tüm bunların kendisini/ benliğini nasıl törpülediğini Aydın Bey'e söyler.

"Bu gece bu salonu kahkahalar, alkışlar ve evlendiğim adamın ismi dolduruyor. Ben boşum. Zümrütler, yakutlar, pırlantalar ve elmaslarla dolu çok değerli bir gerdanlık, anneden kıza değil, babadan oğula değil, gelinden geline miras kalıyor. Gelin her kimse ona… O zaman, ben neyi taşıyorum gerçekte?" (Kaya, 2019, s. 224).

Dolunay için susmak ve konuşmamak arasında farklar vardır ve aslında kendisi susmamıştır. Dolunay tüm yaşadıklarının ve etrafındaki insanların ne düşündüğünün farkındadır ancak kendini rolüne kaptırdığını söyler. Kadınların içlerindeki gerçeklikleri ne denli iyi gizlediklerinin bir kanıtı olarak Dolunay konumlanır.

"*Evlendiğimizden beri susuyorum; kocam da başkaları da, kocamın beni aldattığını bildiğimi bilmiyor. Kocamın bana 'Sen artık bizim soyadımızı taşıyorsun,' diyen ailesi de çok sayıda suskunluk taşıyor; evlendiğimde bilmiyordum. Bu gece bu salonda bir erkek ve*

çok sayıda kadın var. Sahnedeki kadın gibi görünsem de ben bu çok sayıdaki kadınlardan biriyim sadece aslında" (Kaya, 2019, s. 224).

Kadınların evlilik uğruna kariyerlerini, mesleklerini ve yeteneklerini göz ardı ettiklerinde ve kendi benliklerine gereken önemi vermediklerinde günün sonunda zararlı çıktıkları Dolunay figürü üzerinden resmedilir. Esere göre evlilik ve aile kavramları erkekleri avantajlı bir konuma getirir. Kadınlar ise evlenince birey olarak tüm yaşamlarını geriye atmakta, yeteneklerine ve kariyerlerine sırt çevirmektedir. Romanda tüm bunların nedeni de toplumsal rol ve beklentilerle ilişkilendirilir. Deniz İlter başarılı bir adama dönüşürken Dolunay müzik kariyerinin gerisinde kalmıştır. Ailesinin boynuna taktığı gerdanlığı/elması taşıyan birdir. Kemanı elinden alınmıştır, aslında alınmaktan ziyade kendisi bırakmıştır/zorunda kalmıştır ve yeniden müziğe dönmemiştir. Deniz İlter kendi hayatını ve yaşam macerasını tamamlamak üzereyken Dolunay, Deniz İlter'in *"karısı"* sıfatıyla hayatına devam etmiştir.

2.15.4. İsimlerin Öykülere Göre Değişimi

Çok katmanlı bir yapıya sahip olan eserde simgesel ifadelerin oldukça fazla olduğu görülmektedir. Bu sembolik anlamlardan biri de romanın ana kahramanı olan Gece'nin sürekli değişen ve her hikâyede geçen ismidir. Romanda Leyla, Nehir, Gece olarak aynı kadını anlatan isimler kullanılmıştır. Her kadın ve her isim, bir hikâye etrafında örülmektedir. Esere çok katmanlılık veren bu isimler karması, temsilidir ve her bir isim bir anlamla çağrışımlanır. Romanın asıl kahramanı Leyla'dır. Leyla intihar girişiminden yaralı olarak kurtulunca hastanede isminin Nehir olduğunu söyler. Söz konusu isimlerin çağrıştırdıkları şöyle sıralanabilir: Leyla çocukluk ve genç kızlık çağını simgelemektedir. Nehir ismi ise intihar girişiminden sonra hastanede kaldığı süreci anlatmaktadır. Gece ise kadının yaş itibarıyla *"olgunluk"* vaktini ifade etmektedir.

Leyla'nın hikâyesi ailesi, ebeveynlerinin boşanması ve babasının onu tamamen bırakması üzerinedir. Leyla'nın konservatuvar hocası Deniz ile ilişkisinin nasıl şekillendiği anlatılır. Leyla'nın nasıl bütünüyle kendisini karşıdakine adadığı, ona yürekten inandığı anlatılırken kadınların hayatlarının merkezine aşkı nasıl koyduğu derinlemesine anlatılır. Hastanedeki süreçte Nehir ismi kullanılır. Sürekli olarak Aydın Bey'e anlatılan öykündeki *"kız"* Nehir'in kendisidir ve *"adam"* ise Deniz İlter'dir. *"Kız"*

ve *"adam"* olarak anlatılan hikâyede isimlerin belirtilmemesi, gizemli kalması söz konusudur. Söz konusu belirsiz, muğlak anlam aynı zamanda genele bir hitap ve herkes olabilir düşüncesinden hareket etmektedir. Dolayısıyla eserdeki isimler bir çeşit anonim bir niteliğe bürünür. Hikâyedeki kız, adamla birlikte tüm hayatını bir kenara bırakır. *"Ailesini, yaşamını, nesi varsa hepsini silkeyip attı. 'Hiçbiri umurumda değil,' dedi; 'benim için önemli olan sadece sensin'"* (Kaya, 2019, s. 77). Aynı zamanda kızın adamla kendisini var etme çabası söz konusudur. *"Kız 'Ben yokum,' dedi; 'sen beni sevince var oluyorum.' Henüz çok gençti"* (Kaya, 2019, s. 78). Romandaki söz konusu öyküdeki kız *"ayçiçekleri*"ne benzetilmiştir; *"ayçiçeği"* imgesi kadınların kendi aciziyetlerini ve zayıflıklarını betimler. Dişil bir metafor olarak kullanılan *"ayçiçeği"*, toplumsal cinsiyet normlarında cinsiyetler arasındaki ilişkisel yönü belirlemekte ve "*ışık"* ise eril bir metafora işaret etmektedir. Eserin içindeki öyküye göre hayatın temeline ve merkezine erkek egemen bir düşünce ekilir. Düşüncenin meyveleri ise zamanla bir bağlanma ve kopamama hâline dönüşür. Bağlanma sağlıklı bir şekilde ilerlemez, tamamen duygusal ve hayali bir zeminde gelişir. *"Kız ayçiçekleri gibi adama dönüyordu. Adam ne tarafa dönse ona dönüyordu, onunla beraber dönüyordu; gözü ondan başka hiçbir şey görmüyordu"* (Kaya, 2019, s. 78). Romandaki bu sembolik anlatım kadınların *"bağımlılık"* üzerine büyüdüklerinin bir eleştirisidir. Yine öyküdeki diğer bir benzetme de kadınların "*çiçeklere"* benzetildiği bir kısımdır. *"Kadınlar çiçekler gibi kapanıyorlardı, kadınlar çiçekler gibi açılıyorlardı"* (Kaya, 2019, s. 78). Kızın öyküsünde kızın adam ile birlikteliği çok derinken adam kızı sürekli olarak oyalamıştır. Yine hikâyedeki kız *"siyah bir pars"* olmak ister. Burada öykünün kadın kahramanı *"gücü/erki"* elinde tutmak isteyen ve güçlü bir kadın olma arzusu duyan biri olarak tasvir edilir. Onun için söylenen "*ürkek bir güvercin"* masumluğunda olmak onu üzmektedir. Kıza göre *"ürkek, tedirgin güvercinleri kimse avludan dışarı salmıyor"* (Kaya, 2019, s. 80). Romanda kullanılan ve dişil imgeler, kadınlık rollerinin oluşum sürecinden geçilen aşamaları sembolize eder.

"Nehir Gece'ye anlatıyor" adlı kısımda Gece'nin Deniz İlter ile tanışması ve Gece'nin yaşadıkları aşkı ve intiharı konu alan diyaloglarda kadınlığın nasıl zayıf kaldığı, erkekliğin ise hâkimiyeti ve gücü nasıl elinde tuttuğunu imgelenir. "*Aslında birinin birini kandırması diye bir şey yok. İnanmayı fazla istemek denilen bir şey var. Kandırılmak zihinsel zaaf değil. Kişilik zaafı"* (Kaya, 2019, s. 85). Görüldüğü üzere

cinsiyet ilişkilerinin var olan konumunda bir suç veya suçlu aranmaz. Meselenin *"zihinsel"* idrakine veya *"zaaf"* noktasına bağlanması, bir nevi kırılganlığın yaşama sirayet etmesiyle bağdaştırılır.

Kadınlığın çok katmanlılığı Gece, Nehir veya Leyla gibi isimler kullanılarak çeşitlendirilmektedir. Kadınlar yaşadıkları ve deneyimledikleri tüm yaşamsal alanlardan yeni kimlikler/isimlerle yeniden var olmaktadır. Yeni bir kimlik ve yeni bir kişilikle ortaya çıkarlar. Dolayısıyla Gece kendisi olana dek birçok şeyden vazgeçmiş, kalbi kırılmış, bedeni savrulmuş, ölümün eşiğinden dönmüştür. Gece, yaşadığı hayattan yeni bir anlam bulan bir karakteri temsil ederken Nehir, yeniden başlayan ve olaylara dışarıdan bakan ve yaşananları anlatan bir karakterdir. Biri içerideyken ve eylem hâlindeyken diğeri ise işin içinden çıkmış ancak yaraları bereleri olan biridir. *"'Nehirde yüzmek zordur,' demişti adam ona. Kız zaten hiç nehir görmemişti"* (Kaya, 2019, s. 88). Öyleyse Leyla'dan Nehir'e, Nehir'den Gece'ye olan dönüşüm büyük bir arka planı olan sürecin ve yaşananların bir çeşit panoramik imgelemidir.

Eser aynı zamanda doğmuş, doğmamış ve doğma ihtimalinde olan tüm kız çocuklarının karışılacağı meşakkatleri anlatmaktadır. Gece ise tüm bunların birer ismidir. Belirsizliği ve anonimliği temsil etmektedir. "*Bazen, Nehir'in gelecekte doğacak, hatta hiç doğamayacak yahut hiç yaşayamayacak bir bebeği anlatıyor olabileceği geldi aklıma. Bazen hikâyesindeki yenidoğanın kendisi olduğu"* (Kaya, 2019, s. 186). Psikiyatrist Aydın Bey, Nehir ile hastanede konuşurken aslında bahsettiği tüm hikâyelerdeki kadınların kendisi olduğunun bilincindedir. *"İkimizde biliyorduk ki bahsettiği kız kendisiydi"* (Kaya, 2019, s. 187). Nehir çok fazla acı çeken bir kadındır. Sorgulamakta olduğu hayatı sürekli yeni isimlerle öyküleştirmektedir. Aydın Bey'e göre Nehir'in isim konusundaki karışıklığının bir nedeni vardır. "*İsmi konusunda kafasının karışık olması normaldi belki; denize giren kızla, çıkan kız aynı değildi ne de olsa"* (Kaya, 2019, s. 188). Romana göre kadınların hayatındaki ağır yaşanmışlıkları onlara yeni bir hüviyet, yeni bir kimlik, yeni bir insan olma hâlini verir. Değişimleri de tamamen temelden olur. Artık eskisi gibi düşünmez, hissetmez, hayal kurmaz ve yaşamazlar. Temkinli ve dikkatli olacakları bir hayata adım atarlar. Romanın kahramanı da bu şiarla ismini Leyla, Nehir ve son olarak Gece diye söyler.

Leyla isminin hikâyesine değinilen eserde Leyla'nın annesi eşinden boşanır ve kızı Leyla ile birlikte ağabeyinin evine yerleşir. Leyla büyüdükçe onun yaşam şeklini

onaylamaz. Leyla da annesinin davranışlarıyla kendi düşünce şekli arasındaki çatışmanın derinliğini görür.

> "*Annem, insanı dakika başlarında sivri ucuyla dürten ve kusursuz işleyen bir sarkaç gibi. Babam öyle değil. Ama babam bizimle yaşamıyor. Sanırım babamın bizimle yaşamaması, annemin insanı dakika başlarında sivri ucuyla dürten ve kusursuz işleyen bir sarkaç gibi olmasından"* (Kaya, 2019, s. 59).

Esere göre kız çocukları ailelerin kaygıları karşısında çeşitli yalan mekanizmaları geliştirmektedir. Leyla da annesi ile konuşamayınca yalana başvurur. *"İkarus'un hikâyesini hikâye sandığım günlerdi. Kitapları parmaklarımla okuduğum günler. İnsanoğlunun uçmak için yaratılmadığımdan haberim bile yoktu"* (Kaya, 2019, s. 59). *"İkarus"* mitolojik bir kavramdır ve insanın bir çeşit *"denge*"de olması gerekliliğini örnekler. Gece ise hiçbir zaman tam anlamıyla bir dengeyi yakalayamamıştır. Azra Erhat (1996) *Mitoloji Sözlüğü*'nde İkarus'un hikâyesi şöyle anlatılır. İkarus babası ile birlikte bir labirente hapsolmuştur. Babası kendine ve oğluna birer çift kanat yaparak oradan kaçmayı planlamaktadır. Oğluna da kanatlarını taktıktan sonra ne çok yüksekten ne de çok alçaktan uçmamasını ve bir dengede uçması gerektiğini tembih eder. Ancak genç İkarus, uçmanın ihtişamı karşısında bir vecd hâline girer ve gökyüzünde yükseldikçe yükselmeye başlar. Uçmanın ve özgürlüğün sarhoşluğu içindeyken balmumundan yapılan kanatlarıyla güneşe çok yakınlaşmıştır. Güneş, İkarus'un kanatlarını yakar ve İkarus denize düşerek boğulur. Söz konusu mitolojik imgelem olan *"İkarus"* ile insanın dengede kalması gerekliliği sembolize edilir. Simone (2021b, s. 65) kadınlığın *"sakatlanmış"* olduğu imgesinde kadının kendi bireyselleşme sürecini nasıl olumsuz bir atmosferde geçirdiğinden bahseder. Hele de beklentiler *"kahramanlık"* için erkekten gelecek *"kurtarılma"* arzusunu derinleştirdiğinden kız çocuklarının *"çocukluktan itibaren tamamlanmayı da kaçışı da erkekten bekle"*diği tespitinde bulunur.

Leyla annesiyle olan hayattan hiç hazmetmez. Annesi ile olan hayatını *"sıkıcı"* bulur ve babasıyla haftada bir bulaşacağı pazar günlerini büyük bir istekle ve sabırsızlıkla bekler. *"Annem bana hayatı ve erkekleri sürekli kötüledikçe ben hayattan, erkeklerden değil, annemden nefret ederdim. Yaşadığım günlerdi bunlar. Ölmeden önceki günler. Öldüğümde yanımda yoktu"* (Kaya, 2019, s. 60). Eserde anne-kız ilişkileri çeşitli açılardan ele alınır ve anneliğin kız çocukları için önemli güven alanı olmamasının kız çocuklarının anneden kaçışına neden olacağı belirtilir. Anneliğin

sunduklarına verilen değer ve anlam, baba kavramının bıraktığı boşluklar, hayatın gerçeklerinin insanı sarstığı realitesi Leyla'nın yaşamındaki yansımaları ile ortaya konur. Sembolik ve kapalı bir dil özelliğini gösteren eserde, Leyla'nın yaşadıklarını annesiyle olan iletişimi açısından şöyle ifade edilmektedir. *"Sedeflerin incilerden daha değerli olabileceğini bilmiyordu. Annesi ona zambakları verdiğinde daha çok değer vermişti. Zambaklara verdiği değerin kızına verdiği değer olduğunu sanıyordu"* (Kaya, 2019, s. 87).

Kar ve İnci romanına göre gençlik çağlarında hayallerde ve masallarda yaşayan kadınlar, yaş aldıkça ve yaşamın içinde deneyim kazandıkça gerçeklikleri anlamaya başlıyorlar. *"İncinmenin inciden geldiğini henüz bilmiyordu gece, tırnakları yoktu*" (Kaya, 2019, s. 89). Leyla, Nehir, Gece tüm bu isimler ortak bir kaderi yaşamaktalar. Farklı isimlerde benzer sorunları vardır. Leyla ve Nehir isminden Gece ismine getiren serüven, uzun bir öyküye dayandırılır. Gece, mevcut kültürel ve sosyal yapının dışında kalmayı tercih eder ve ayrıksı bir yapıya sahiptir. Esere göre babanın başlattığı/sebep olduğu değişkenler Leyla'dan Nehir'i, Nehir'den Gece'yi oluşturmuştur. Söz konusu nedenler Gece'yi yeni bir var oluşa götürmüştür. Gece romanda zamanında incitilmiş, sonra da güçlü bir insan olarak resmedilir. "*Kimseye ihtiyacı olmayan, kendi kendine mükemmelen yeten bir kadın görüntüsü"* (Kaya, 2019, s. 20) çizen Gece ayrıksı ve yaşamla uyumlanmamış bir kişiliktir. Eserde isimler çeşitli aşamaları, dönüşümleri ve aynı zamanda insanın çeşitli çağlarını simgeler. Kurgudaki temel iletiye göre hikâye ve yaşantılar değiştikçe isimler de kendi anlamlarını yeniden oluşturmaktadır.

2.15.5.Masallara İnanmak ve Beyaz Atlı Prens İmgesi

Kar ve İnci romanı masalların izdüşümünden hareketle çeşitli izleklere temas eder. Masalların içeriklerinden olan prens, prenses, kurtarılma gibi hususları girift ve sembolik hikâyelerle sunar. Eserde geçen *"adam"* ile *"kız"*ın hikâyesindeki *"adam"* ünlü besteci Prof. Deniz İlter'dir. Çalıştığı üniversitede Deniz İlter'in Gece adlı bir öğrencisi ile ilişkisi olur. Gece'nin anlamlar yüklediği bu ilişkide Deniz İlter hiçbir anlam atfetmemiştir. Gece, Deniz İlter'in aslında hem karısı Dolunay'a hem kızı Karin'e hem de sevgilisi olarak kendisine de aynı muameleyi yaptığına tanıklık eder.

Simone de Beauvoir'a (2021a, s. 172-173) göre kadınlık *"kurtarıcı prens"* imgesiyle beklentiye girmiştir. Kadınlık için bu vaziyet *"erkek için var olma"*

perspektifini doğurmakta ve toplumsal süreçte nesneleşme konumuyla özdeşleşmektedir. Romanda kadınların masallardaki imgelerle hayalde kalmaları sorunsalına değinilir. Masalların yalan olduğu ve hayale dayandığı bilinen bir gerçeklik olmasına rağmen kadınların söz konusu hayalleri içselleştirmelerine değinilir. Romanın ana kahramanı olan Gece, konu üzerinde çeşitli tespitler yapar. *"Bana anlatılan masalların yanlış olduğunu yine bana anlatılan masallardan öğrendim"* (Kaya, 2019, s. 89). Romanda prenses ve kraliçe sembolleri öne çıkmaktadır. Annelerin hayal kırıklıklarının onları zamanla nasıl bir kötü *"kraliçe"*ye dönüştürdüğü metaforu üzerinden anlatılır.

> *"Prens dünyanın kaç bucak olduğunu öptüğü kız prenses çıkınca anlamaya başladı; evlenince çok mutlu olacağını sanan çok mutsuz prenses, prensin meçhul ülkesine gidince anlamaya başlıyor. Prenses mutfakta külleri süpürdüğü günlerden birinde kraliçeye 'Bir gün prens- kim olduğu hiç mühim değil, bir prens- beni bulacak ve buradan götürecek! O zaman çok mutlu olacağım ve bunların hepsi geride kalacak! deyince kraliçe kahkahalarla gülmüştü de prenses onu kötü kalpli olmakla suçlamıştı. Şimdi, bütün umutlarını onu kurtaracak prense bağlayan masum prenseslere kendisi kahkahalarla gülüyor ve kötü kalpli olmakla suçlanıyor. Masumsan masumsun güzelim; ama masum olmak senin suçun ve masumiyeti kimse affetmez. Bütün masumlar yalnız. Yalnız olmadıklarında da artık masum değiller"* (Kaya, 2019, s. 92-93).

Kadınların zamanla yüreklerinin nasıl kaskatı kesildiğini ve yaşamın realitesiyle yüzleştiğinde ruhsal anlamda nasıl da keskin bir dönüşüme tanıklık edildiğini eser belirtir. Adler'e (2017, s. 28-30) göre masallar kadınların gerçeklikleriyle uyum sağlamasına engeldir. Kadınlar gerçek hayat içinde olmadıkça evliliklerini de yürütemezler ve mutsuz çocuklar yetiştirirler. Sağlıklı bir toplum ve iyi evlatların yetişmesi için kadın ve erkekler arasındaki güvenin sağlanması gerekir.

"Güven" sorununu da problematize eden *Kar ve İnci*'ye göre kadınların sevilme istekleri, aşk ve hayal dünyası ile romantize olmaları, onların düşlerini süslemektedir. Sonradan aşkın yalan, hayallerin ise birer gölge olduğunu görmek kadınlar için gerçekliğin katı yüzüyle karşılaşması olarak neticelendiğini belirten yapıt, gerçeklikle beraber gelen katılığın yaşamın içinde nasıl tezahür ettiğini göstermekte ve örneklemektedir. Esere göre aslında kadınlık algısında, erkek güçlü görünmektedir. Bu da bir sanrıdır. Kendi gücüne yaslanabileceğine inancı olan kadının, erkek egemen sistem içinde kırılgan ve narin bir *"çiçek"* rolünden çıkması gerekmektedir. *"'Güneşi güneş zannedip de açan, çiçek,' diye düşündü kız. 'Suçlu olan çiçek'"* (Kaya, 2019, s.

95). Eserin ana sorunsalı kadınların günün sonunda kendileriyle baş başa kalacaklarının bilincine geç varmalarıdır. Romana göre hayaller ve masallarla büyümüş her kadın neticede bir gün onu kurtaracak "*beyaz atlı bir prens*"in yolunu gözlemlemek durumunda kalacaktır. Masallara inanan kadınlar, küçük bir kız çocuğunu içinde büyütür ve hayat boyu onu yanında taşımaya mahkûm olur. Gerçekler ve içinde olduğu zaman dilimi ona çok da sıcak bir kucak açmayacak ve umudunu yitirmesiyle savrulması arasında eş zamanlı bir yıkım ile kadın intihara dahi sürüklenebilecektir. Dowling (2021, s. 9) kadınların durumunu, onların insanlara bağımlılık üzerinden eğitilmelerine bağlar. Bağımlı kişilik kurtarılmayı bekleyecek ve birinin onu bir gün kapatıldığı kuleden çıkaracağını umut ederek var olmaya çalışacaktır.

Simone de Beauvoir (2021b, s. 33) aşk ve düşlerin cinsiyet algısındaki yerini sorgulamaktadır. Ona göre kız çocukları daha çok küçük yaşlardan itibaren kendilerine anlatılan kahramanlık hikâyeleriyle büyümekteler. Erkekler masal kahramanı bir özne olarak konumlanırken kadınlar kurtarılmayı bekleyen bir nesne durumundadır. Kadın masallarda *Külkedisi, Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel* rollerinde olup beyaz atlı prensini bekleyen bir kurguyla imgelenmiştir. Aşkı bulmak kadın için en temel hedeftir. Erkek ise yollarda, prensesi kurtarmaya çalışan kahramandır. Dolayısıyla kadının elinde sadece umut ve düşlerin pençesinde yer almak kalmıştır. "*Kadın için en büyük zorunluluk bir erkeğin yüreğini cezbetmektedir; cesur ve maceracı da olsalar, bütün kadın kahramanların yürekten dilediği ödüldür bu"* (Beauvoir, 2021b, s. 33). Eserde hastanede kaldığı süre boyunca Nehir psikiyatrist Aydın Bey'e içinde ormanda yaşayan kırmızı ayakkabılı kızlar, şatolar ve büyülerin yapıldığı masallar anlatır. Aydın Bey tüm bu masalları bilir ve onların gerçeğin bir temsili olduğunu düşünmesine rağmen bir türlü ana gerçekliği yakalayamaz. Nehir, yaşamla tüm irtibatını kesmiş ve umutsuzluğu derinden derine hissetmiştir. Böylece Nehir, kendi gerçekliklerini masallar kanalıyla anlatma çabasındadır.

*Kar ve İnci'*ye göre Nehir *"kırmızı ayakkabılar*", "*kırmızı bir peler*in" ile *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın imgesel dünyasında dolaşacak ve sonunda kötülerin ve kötülüğün var olduğunu idrak edecektir. Ancak anladığı şey onu iyileştirmek yerine içindeki yaşam umudunu da yok edecek, içindeki ışığı kaybeden her kadın eninde sonunda *"yok"* hükmünde bir ömrü tüketecektir. Romandaki bu imgelerle aynı zamanda *"Kırmızı Ayakkabılar"* masalına da gönderme yapılır ve kız çocuklarının toplumsal normlar

içinde yetiştirilmesinin masallar üzerindeki okumaları kritize edilir. Masalın içeriği şöyledir: Masalın kahramanı kız çocuğunun en büyük tutkusu dans etmektir. Sonunda dileği gerçekleşir. Fakat sürekli dans etmeye mahkûm edilir. Bir süre sonra dans etmeye dayanamaz. Masalın sonunda kızın ayakları kesilerek bir şekilde dans etmekten kurtulur. Masalın sonundaki bu argüman Sezer'e (2014, s. 140) göre "*toplumsal norma karşı çıkan, bireysel tutkusunda direnen kadına verilecek gözdağı"*dır. *Kar ve İnci*'de masalların dünyası ile kadının içselleştirilmiş kurtarılma arzusu, eleştiri süzgecinden geçirilir. Gerçekliğin ve hayallerin çatışmasından çeşitli anlam örüntülerine rastlanılan eserde realitenin yaş ilerledikçe netleştiği/berraklaştığı düşüncesine yer verilir.

2.16. ON DAKİKA OTUZ SEKİZ SANİYE (2019)

On Dakika Otuz Sekiz Saniye Elif Şafak'ın 2019'da çıkmış, İngilizce yazılıp Türkçeye çevrilmiş bir romanıdır. Eser Maan Booker Ödülü'ne aday gösterilmiştir (Uslu, 2022, s. 96-97). Tekila Leyla adlı bir hayat kadının hikâyesi etrafında örülen romanda, Leyla'nın öldürüldüğü andan itibaren on dakika otuz sekiz saniyede geçmişini ve hayatında yer alan birbirinden farklı arkadaşlarının hikâyelerini anlatılır.

Öldüğünde kırk üç yaşında olan Tekila Leyla'nın hikâyesi eserde verilir. Romana ismini veren *"on dakika otuz sekiz saniye"* zamanlaması, Leyla öldürüldüğünde otopsisini yapan doktorun araştırma alanı olarak ilgilendiği bir kavramdır. Adli tıpta çalışan ve bilimsel çalışmalardan hareket eden doktorun, insanlar öldüğünde beyin aktivitelerinin belli bir süre faal olduğu bilgisi dikkatini çeker. Doktorun asıl ilgisini çeken de insanların belleklerinde geçmişe dair anılarını nasıl bu kadar kısıtlı sürede tuttuklarıdır. Kitabın sonunda *"Okuyucuya Not"* adlı bölümde Elif Şafak eserin konusuyla ilgili çeşitli açıklamalar yapar.

> *"Romanın 1990 senesinde bitmesinin bir önemi var. 1990 yılına dek, Türk Ceza Kanunu'nun 438. Maddesi, tecavüz sanıkları eğer kurbanın fahişe olduğunu ispatlayabilirse cezalarının üçte bir oranında azaltılmasına izin veriyordu. 'Bir fahişenin ruhsal ya da bedensel sağlığı tecavüzden olumsuz etkilenemez' diyerek savundular bu maddeyi kimileri. 1990'da seks işçilerine karşı saldırılarda korkunç artış yaşandığında, kadınlar birlikte eylem yaptılar"* (Şafak, 2022, s. 385-386).

Roman iki bölümden oluşmaktadır. Romanın kurgusal düzlemi şöyledir: Akşam lüks bir otelde kalan ve sonra da bir cinayete kurban giden Leyla'nın cesedinin çöp

toplayan çocuklar tarafından bulunmasıyla başlayan roman, Leyla'nın hikâyesinin kendi dilinden anlattığı kısımlarda onun bakış açısıyla yazılır.

Roman Afrikalı Cemile, trans kadın Nalan, cüce kadın Zeynep, Sinan ve Hümeyra adlı karakterler etrafında kurgulanır. Leyla, Vanlı bir ailenin kızıdır. Leyla'nın babası Kürt bir ağanın torunu olan Harun; iki evlilik yapmış, oranın ileri gelen bir ailesindendir. İlk karısı Suzan çocuk doğuramayınca, ikinci evliliğini çok yoksul bir ailenin kızı olan Binnaz ile yapar. Binnaz altı kez hamile kalır ve sürekli düşük yapar. Leyla onun yedinci hamileliğinden doğan çocuğudur. Leyla doğduktan sonra Harun bebeği Suzan'a verir. Binnaz doğurduğu çocuğu kucağına alamadan elinden alınmasını hazmedemez. Derin bir bunalıma girer. Uzun yıllar da depresyondan çıkamaz. Suzan'ın öz annesi olduğunu düşünen Leyla, altı yaşlarında iken biyolojik annesinin Binnaz olduğunu öğrenir. Harun'un en büyük isteği erkek evlat sahibi olmaktır. Tarkan adlı bir oğlu doğar ancak çocuk down sendromludur ve küçük yaşlarda hastalanarak ölür. Harun'un ilk karısından çocuğunun olmaması, Tarkan'ın ölümü, maddi sorunlar ailenin kaderini değiştirir. Leyla, kardeşi Tarkan'ın ölümüyle içine girdiği üzüntü ve aile baskısı sonucu amcasının yaptıklarını itiraf eder. Aile büyük tepki gösterir. Tepki Leyla'ya yöneliktir. Aile, Leyla'yı amcasının oğlu Tolga ile evlendirerek bu meseleyi kapatmayı düşünürler. Ancak Leyla babasının kendisine inanmamasına çok üzülür. Babası Leyla'yı okuldan alır, Tarkan'ın öldüğü gün taziye evinin kalabalığından faydalanarak Leyla evden kaçar, İstanbul'a gider. Burada ilk olarak eşyalarını çaldırır. Otogarda tanıştığı bir adamın teyzem dediği bir kadının evine gitmek zorunda kalır. Burada adam ile kadının elinde mahkûm kalır. Alkol ve şiddetin etkisiyle Leyla İstanbul'da Beter Ana denilen bir kadının açtığı ruhsatlı bir genelevde seks işçisi olarak çalıştırılır. Leyla ailesine defalarca mektup yazar ancak onlardan bir cevap alamaz. Ailesi öyle bir kızlarının olmadığını söyleyip Leyla'yı hayatlarından silerler. D/Ali adlı 68 Kuşağı'nın devrimci gençlerinden biriyle tanışıp evlenir. Ancak D/Ali 1 Mayıs 1977 olaylarında ölür. Leyla, D/Ali'nin bıraktığı borçlar ve Cemile adlı arkadaşının hastalığının tedavisi için para kazanmak amacıyla tekrar Beter Ana'nın evinde çalışmaya başlar. 1990'da öldürülüp cesedi bir çöp kovasına atılır. Cenazesini ailesi kabul etmez, böylece Leyla, Kilyos'taki Kimsesizler Mezarlığı'na defnedilir.

Arkadaşları Leyla'nın cenazesini almak isterler. Ancak yasalar gereği ailesi dışında cenazesi başkasına verilmez. Uzun yıllar dostluk kurduğu arkadaşları Leyla'nın

sahipsiz olmadığı, arkadaşlarından bir aile kurduğunu düşünerek ona uygun bir cenaze töreni yapmak isterler. Maceralı geçen bir gecede beş arkadaşı Leyla'nın cesedini alarak D/Ali'nin yanına gömmeyi düşünürler. Ancak bunu yapamayacaklarını anlarlar. Leyla'nın cesedini Boğaziçi köprüsünden denizin sularına bırakırlar. Roman beş arkadaşının Leyla'nın evinde yaşamaya başlamasıyla biter. Eser Leyla'nın hayat hikâyesine, erkek çocuklara yakıştırılan meslekler eve şiddet konusuna odaklanır.

2.16.1. Leyla'nın Portresi

On Dakika Otuz Sekiz Saniye romanında ana kahraman olan Leyla'nın hikâyesi anlatılmaktadır. Hayat kadını olan Leyla'nın hangi şartlar tarafından oluşturulduğu üzerinde durulur. Fuhuş batağına girmiş bir kadın olan Leyla dobra, güçlü ve öfkeli olarak betimlenir. Leyla'nın hayat kadını olması ile birlikte tüm hayatı polis karakolları ve hastane arasında geçer. Leyla Beter Ana denilen kadının yanında çalışmaktadır. Beter Ana'nın yanındaki tüm kadınlar, ruhsal olarak bunalım içindedir. Leyla'nın yaşadığı yerdeki tüm kadınların sürekli depresif hâllerinin olduğunu aktaran eser Leyla'nın gözlemlerinden ve yaşadıklarından hareketle söz konusu kadınların hayatlarını dramatize edilerek anlatır. *"Depresyon yaygındı bu sokakta, ateş odunun içine nasıl işlerse öyle işlerdi kadınların ruhlarına"* (Şafak, 2022, s. 160). Esere göre hayat kadınları nesne olarak algılandığı için bu kadınların bir eşya gibi değerleri olduğu ve parası olanların vicdanına kaldıkları anlatılır. Leyla'ya göre kendisi gibi insanlara karşı toplum belli bir kalıptan bakmaktadır. *"Toplum iki tür insanın hüznünü görmek istemez: bir palyaçoların bir de fahişelerin. 'Üzülmeye bile hakkımız yok bizim.' Böyle düşündü acı acı"* (Şafak, 2022, s. 198). Kate Millett *Sokak Kadınları* adlı eserinde fahişelik konusuna yer vermekte, kadınların düşüşlerine dikkat çekmektedir. Kadının tarihsel süreçlerdeki konumunu, sosyolojik ve psikolojik yönleriyle değerlendirir. Ataerkil düşünce dünyasının düşmüş kadınların yaşamına nasıl sirayet ettiğini analiz etmeye çalışır. Millett (1996, s. 68) eserinde fahişeliğin çoğu zaman edebiyat dünyasındaki anlatımlarla ortaya konulmasını, ataerkil kültürün oluşturduğu algı çerçevesindeki edebî alana taşınmasını da eleştirmektedir.

Leyla figürü üzerinden ailevi, toplumsal ve bireysel alanlarda fahişelere yönelik tutuma odaklanan eser konuyla ilgili asıl içeriğin yansıtmalarına ve arka plandaki gelişmelere dikkat çekme üzerinde kurulu olduğu yazar Elif Şafak'ın romanın sonunda

açıklamasıyla belirginlik kazanır. Bilhassa yazar eserin sonunda 1990'lı yıllardaki hukuk kurallarına değinir ve 1990 senesinin Türkiye'de kadın hakları açısından önemli bir tarih olduğu üzerinden bu eseri kaleme aldığını ifade eder. *"O dönem 'fahişeye tecavüz indirim' gibi korkunç bir konu tartışıldı"* (Ekinci, 2019). Kitabın sonunda *"Okuyucuya Not"* adlı bölümde yazar kitapla ilgili açıklamalar yapar. *"Romanın 1990 senesinde bitmesinin bir önemi var. 1990 yılına dek, Türk Ceza Kanunu'nun 438. Maddesi"*nin açıklamasını yapar (Şafak, 2022, s. 385-386). Bir hayat kadını figürü olan Tekila Leyla üzerinden 1990'lı yıllardaki hukuki bir olayı, 2000 sonrasındaki edebî sahaya taşıyan eser Leyla'nın fuhuş batağına nasıl ve neden düştüğü, geçmişi ve ailesi ile birlikte ele alarak anlatır.

2.16.2. Ataerkil Düşüncede Erkek Çocuklarına Yönelik Beklentiler/Tutumlar

On Dakika Otuz Sekiz Saniye romanı, ataerkil kültürün babanın oğula devreden tüm haklarını ve mirasını alması üzerine kuruludur. Erkek çocuklarının eğitimi, işi ve evliliği gibi tüm hayati kararlara babalar müdahale eder ve erkek çocuklarını yönlendirmek ister. Esere mesleki açıdan aileler erkek çocukları için farklı gelecek tasarımlarına sahiptir. Almanya'da göçmen mahallesinde yaşayan bir Türk ailesinin oğlu olan Ali, resim ve sanat konusunda oldukça yeteneklidir. Ancak ailesi bu durumdan rahatsızdır. Özellikle Almanya'daki bir kadın öğretmenin aile ile ilgili konuda görüşmesi, bu durumu sergileyen önemli bir tablodur.

> *"Öğretmeni konuşurken D/Ali babasını seyrediyordu göz ucuyla. Babası gözlerine yansımayan yapay bir gülümsemeyle dinler gibi yapıyordu; kendisine oğlunu nasıl büyütmesi gerektiği konusunda ders vermeye kalkan bu somon gibi pembe tenli, kısa sarı saçlı Alman kadına acımayla karışık bir mesafeyle bakıyordu. Elin kadını kalkmış ondan oğlunu resim okuluna göndermesini istiyordu. Dinlemedi bile"* (Şafak, 2022, s. 178-179).

Ali'nin ailesi, çocuklarının yapacağı mesleğe kendileri karar vermek ister. Ona göre erkek çocuğuna düşen görev evin kızlarını gözetim altında tutmak ve onları korumaktır. Erkek çocukları evdeki kız kardeşlerini gözetim altında tutma gibi sorumlulukları çok erken yaşta babaları tarafından verilir. Ali'nin de ikiz kız kardeşlerinden birinin adının dedikoduya karışması üzerine Ali'nin babası, kızları ve Ali'yi İstanbul'a gönderir. Ali için hem meslek tasarısını kendisi belirleyen hem de kendi yerine babalık yapmasını isteyen bir baba figürü eserde anlatılır. *"D/Ali de İstanbul'da üniversiteye gidecek ve gözünü kardeşlerinin üstünden ayırmayacaktı.*

Herhangi bir terslik olursa vaziyetten D/Ali sorumlu tutulacaktı. Buydu babalarının kararı" (Şafak, 2022, s. 179). Diğer bir baba figürü örneği de Leyla'nın babası Harun üzerinden gösterilir. Bir kızı olan Harun, hep bir oğlunun olmasını istemektedir. Oğlu Tarkan doğunca kurban keser. *"Ve bir süre için mutlu ve gururlu bir adam oldu"* (Şafak, 2022, s. 105). Harun, erkek evladı olunca toplumsal saygınlığını kazandığını düşünür. Eserde Tarkan yeni doğmuş bir bebekken aile üyelerinin onun için düşündüğü çeşitli mesleklere temas edilir.

Toplumda erkek çocuğu için tasarılar, kız çocuklarına yüklenen rol ve davranışlardan farklılıklar barındırmaktadır. Köy ve kasabadaki cinsiyet algısı, erkeği öncellemektedir. Sosyal etkenlerden dolayı erkek çocuklarına olumlu ve dışa dönük anlamlar yüklenilmektedir. (Kılınç, 2021, s. 40-41). Kırsal alanda erkek çocukların güçlü ve en iyi konumda olması bağlamında olması gerektiği temayülü yoğundur. Romanda D/Ali'nin babası ile Leyla'nın babası Harun figürleri ile erkek çocuklarına dair beklentiler, onlar için tasarlanan meslekler ve roller üzerinden belirginlik göstermektedir.

2.16.3. Ataerkil Şiddetin Çok Boyutluluğu

On Dakika Otuz Sekiz Saniye'de eril şiddet çeşitli boyutlarda ortaya çıkmaktadır. Kimi zaman duygusal kimi zaman fiziksel ve dilsel olarak çeşitli yoğunluklar göstermekle birlikte cinsiyetler açısından ataerkil düşünce sistemi ve zihniyeti açısından farklı biçimler almaktadır. Eserde ataerkil şiddetin bir boyutu da toplumdaki imajla ilgilidir. Leyla küçük yaşlarda amcasının tacizine uğramıştır. Söz konusu durumu ailesine söylediği hâlde babası kızına inanmaz. Leyla babasından kendisini doktora götürmesini ister. Harun'un bu konudaki tutumu katıdır. *"Doktor mu? Bütün şehrin haberi olsun diye mi? Asla. Bu konuyu kimseyle konuşmak yok. Hele ki yabancılarla katiyen!"* (Şafak, 2022, s. 135). Harun'un bu konuşması meselenin *"bir aile meselesi"* olmasıyla ilgilidir. *"Bu bir aile meselesi, kimseyi karıştırmayız. Demek ki çözümünü aile içinde bulacağız"* (Şafak, 2022, s. 135). Leyla'nın durumu aile içinde kalması gereken bir durum olarak düşünülür.

Leyla, İstanbul'daki durumundan ve bulunduğu mekândan çıkmak ister ve ailesine ulaşır. Ancak ailesi bilhassa annesi ve teyzesi, onu asla affetmeyeceklerini

belirtirler. Leyla evdeki huzursuzluğun boyutunu fark eder. Önceden mutlu olamadığı evin kendisinden sonra da huzur bulamayacağına kanaat getirir. Böylece kendisini içine düştüğü hayata bırakır. Umudu kalmayan Leyla eve dönüşün olmayacağını anlar. *"…İstanbul'da kendini içinde bulduğu bu yavaş ölüm, artık onun hayatıydı"* (Şafak, 2022, s. 147). Zamanla Leyla, bedenini bir meta olarak algılar. Romanda şiddet de cinayet de yine Leyla'nın bedeninde görünür bir hâl alır. Leyla evden kaçarken daha on yedi yaşındadır. İçine düştüğü durumdan kurtulmak için ailesini arar. Aile üyelerinin hiçbiri onu istemez. Babası da Leyla'yı kabul etmez. Leyla onları *"rezil rüsva"* etmiştir. Romana göre toplumun aileler üzerindeki baskısının yoğunluğu ve bilhassa *"herkes"* denilen etrafın *"ne diyeceği"* düşüncesi ataerkil kültürde bireylerin yaşam algılarında yoğun olarak işlenmiş kültürel kodlardır. Kodların işlerliği ailedeki kadının yaşam kalitesiyle veya yaşadıklarıyla değil toplumun konuyla ilgili duruşunun nasıl olduğuyla bağlantılı olarak ele alınır. Romana göre erkek de ciddi bir toplumsal bir baskı yaşar.

> *"Herkes arkamızdan konuşuyor. Kahveye bile gidemiyorum. Camide bile kimse konuşmuyor benimle. Sokakta kimse selam vermiyor. Sanki hayaletmişim de beni göremiyorlarmış gibi… Belki fazla malım mülküm yok, belki hazine filan bulamadım, oğullarım da yok ama hiç değilse şerefim var, diye düşünürdüm hep. Şerefimi çaldın, iki paralık ettin. Artık o da yok. Kolum kanadım kırık artık"* (Şafak, 2022, s. 147).

Şiddetin boyutu sadece aileler tarafından değil farklı ülkelerde de mevcut bir mekanizma olarak gösterilmektedir. Leyla'nın arkadaşı Cemile, Somalilidir. Cemile aile sorunlarından dolayı tek başına kalır. Ülkede politik ve ekonomik sorunlar artınca Cemile bir yabancının *"sağlıklı, çalışkan Afrikalı kadınlar"*ı İstanbul'a götürdüğünü duyar. Çocuk bakıcılığı veya temizlik gibi işleri yapacağı söylenen kadınlar bir umutla İstanbul'a gelirler. Ancak genç kadınları gruptan ayırırlar. Olayın bir tezgâh olduğu sonradan anlaşılır. Ataerkil şiddetin çok boyutlu olduğunu dile getiren Sancar (2020, s. 216) eril şiddeti "*yaş, sınıf, cinsiyet ve etnisiteye dayalı hiyerarşilerle yapılandırılmış ve en güçlünün kazanacağı biçimde örgütlenmiş bir davranışlar bütünü"* şeklinde tanımlamaktadır.

On Dakika Otuz Sekiz Saniye romanında şiddetin bir yönü de zorla evlendirilmedir. Şiddet mağduru kişilerden biri de Leyla'nın arkadaşı Hümeyra'dır. Hümeyra, bir gazinoda şarkı söyleyen bir ses sanatçısıdır. Hollywood Hümeyra lakaplı kadının hikâyesi şöyledir: Mardinli olan Hümeyra babasının zoruyla on beş yaşındayken bir yakınıyla evlenir. Kocasının işleri kötüye gider ve onun ailesinin

yanına taşınmak zorunda kalır. Orada sürekli temizlik ve evin diğer hizmetlerine bakar. Evin gelini olarak *"hizmetçi muamelesi"* gören Hümeyra, ayrıca sürekli fiziksel şiddetle karşı karşıya kalır. "*Kendi anne babasının evinde geri dönmesi söz konusu bile olamazdı. Çile dolu bu evde de kalamazdı. Giderek artıyordu şiddetin dozu. Yara bere doluydu vücudu. Bir gün bu evden ölüsünün çıkacağını hissediyordu"* (Şafak, 2022, s. 204). O da gördüğü şiddet ve yaşadığı hayata tahammül edemez ve evden kaçarak soluğu İstanbul'da alan kadınlardan biridir. Eser ayrıca hayat kadınlarının uğradıkları saldırılara da yer vermektedir. Leyla psikopat bir adamın saldırısına uğrar, adamın elinden kurtulmayı zor başarır. Ancak sırtında, aldığı yaranın izi kalmıştır. Şiddetin çok boyutlu görünümlerini peş peşe ve özet hikâyelerle anlatan eser, töre cinayetlerine değinir ve kadınlara yönelik şiddete eğilir.

2.16.4. Cinsiyet Algısı ve Yoksulluk

On Dakika Otuz Sekiz Saniye toplumsal cinsiyet ile yoksulluk ilişkisine de değiniri. Söz konusu esere göre kadınlar yoksuldur, erkekler kadınlara göre parasal açıdan özgürdür. Kadınların herhangi bir maddi güvenceleri olmadığı için hayatları tamamen erkeğin imkânlarına bağlıdır. Ailedeki refah düzeyi, ekonomik iyileşme veya kötüleşme erkeklerin sahip olduğu kazançlarına bağlı olarak değişim göstermektedir. Cinsiyetler açısından bakıldığında kadınların yoksul olduğu söylenmektedir. Woolf'a (2020, s. 28) göre erkekler *"güvenlik ve refah içinde*" kadınlar ise "*yoksulluk ve emniyetsizlik"* içinde yaşamaktadır. Esere göre kadınlar babasının veya kocasının kazandığı paranın miktarına bağlı olarak yaşamaktadırlar.

Ailesinin geçimini mesleğinden sağlayan Harun terzidir. Harun'un bakmakla yükümlü olduğu iki karısı ve kızı Leyla vardır. Bu üç kadının da maddi durumu tamamen Harun'un kazancına bağlıdır. Terziliği bırakınca aile ekonomik sıkıntı yaşamaya başlar. Harun fakirleştikçe kadınlar da yoksullaşmaktadır. Kadınların çalışma olanağı yoktur dolayısıyla eve de para getirememektedirler. Romana göre kadınların ekonomik gücü kocalarının kazançlarıyla orantılıdır. Kadınların kendi sermayeleri ve birikimleri yoktur. Woolf'a (2020, s. 47) göre erkekler, iktidarı para ve mülk sahibi olmasıyla ilişkilendirirken kadınlar çoğunlukla ekonomik açıdan erkeklere bağımlıdır. Erkekler de kendisini kadına bakmakla yükümlü görür.

Kadınların en büyük sorunu yoksulluk ve eğitimsizliktir. Bilhassa kırsal alanlarda veya köylerde yaşayan kadınların eğitime ulaşma olanaklarının olmadığı veya kısıtlı olduğu görülmektedir. Özellikle yoksulluğun yüksek olduğu söz konusu yörelerde kadının okuması/eğitime ulaşması söz konusu değildir. Kadınlar okula gitmek yerine ev işlerine yardıma etmekte veya evdeki diğer fertlerin bakımını üstlenmektedir. Yoksulluk ve cinsiyet ilişkisini temsil eden figür, Leyla'nın annesi Binnaz'dır. *"Hem evde yeterli sayıda ayakkabı yoktu, hem de Binnaz'ın küçük kardeşlerine bakması gerekiyordu zaten"* (Şafak, 2022, s. 51). Binnaz hiç okula gitmemiştir ve okuma-yazması yoktur. Binnaz'ın çocukluğunun geçtiği köyde okul olmamakla beraber Binnaz evin büyük kızı olarak kardeşlerinin bakımı üstlenmiştir. Leyla'nın biyolojik annesi Binnaz, dokuz çocuklu ve yoksul bir ailenin çocuğudur. Çok genç yaşta evlendirilen Binnaz, Harun'un ikinci eşidir. Binnaz evlendikten sonra sürekli olarak yoksulluğu yüzüne vurulur. Binnaz evliliğinde hiçbir şekilde kendini güvende hissetmez. Binnaz'a göre yeni evlendiği bu aileden kovulabilir ya da kendi ailesi onu kabul etmeyebilir. Ailesi kabul etse bile başka biriyle evlendirilecektir. Ancak "*boşanmış bir kadın"* olacağı için kimse tarafından istenmeyecektir. Binnaz altı düşükten sonra yedici çocuğu olan Leyla'yı doğurur ve bebeğin kız doğmasından büyük bir üzüntü duyar. Ancak bunu kocası Harun'a söylemek onu da daha fazla yorar. *"'Kız oldu' dedi Binnaz alçak sesle, belki kocası henüz farkında değildir diye"* (Şafak, 2022, s. 35). Esere göre erkeklerin sahip olduğu imtiyazlar köy ve kasabalarda çok yüksektir. Harun, Leyla'nın babasıdır. Suzan'la evliliğinden çocuğu olmayınca on beş on altı yaşlarındaki Binnaz ile evlendirilir. Binnaz ile olan evliliğinde resmi nikâhı yoktur. Harun'un en büyük isteği erkek çocuk sahibi olmaktır. Binnaz da çocuk doğurmakta sorun yaşayınca aile büyükleri yeniden evlenmesi için baskı yapar. Harun isterse Binnaz'ı boşayıp yeni bir kadınla evlenebilir. Romana göre kadınlar gerek aile hayatında gerekse evlilik hayatlarında güvencesiz ve yoksuldurlar. Resmi nikâhın önemsenmediği, kadının baba/aile evine dönüşünün olmaması eserde öne çıkarılan meseleler olarak görülür. Binnaz'ın en büyük korkusu kocasının onu evden kapı dışarı etme ihtimalidir. *"Hayatının bitmeyen dertlerinden, bunca zamandan ve hatta iki çocuk doğurduktan sonra bile bu evden kapı dışarı edilme korkusunun biraz olsun azalmamış olmasıydı. Hâla güvende hissetmiyordu kendini"* (Şafak, 2022, s. 110). Romana göre geleneksel yapıda erkekler evlilikte seçim hakkına sahipken kadının kırsal kesimlerde evlilik

konusunda hiçbir söz hakkı yoktur. Hatta doğurduğu çocuk üzerinde bile söz hakkına sahip değildir. Binnaz doğurduğu kız bebeği, Leyla'yı, Harun'un isteği üzerine kuması Suzan'a verir. Bu durum Binnaz'ın sonraki hayatını depresyonda geçirmesine neden olur ve ruhsal olarak bir daha toparlanmasına engel olur. Ekonomik koşullar yönünden kadın kahramanların erkek kahramanlardan daha yoksul olduğu eserde Binnaz figürü üzerinden kırsal kesimdeki kadının yaşamı öne çıkarılmakta, eğitimsizlik ve yoksulluk kadınların yaşamlarında çok ciddi iki parametre olarak gösterilmektedir.

2.17.CAMDAKİ KIZ (2019)

Gülseren Budayıcıoğlu'nun *Camdaki Kız* eserinin ilk basımı 2019 yılına aittir. Roman *"tüm dünya kadınlarına armağan"* edilerek başlanmıştır. Yazar, eserinde anlattığı olayların kaynağının gerçeklerden oluştuğunu özellikle belirtir. Hikâyelerin Türkiye'deki kadınların yaşadıklarına ayna tutması açısından anlamlı bir yönü olduğunu vurgular (Budayıcıoğlu, 2021, s. 15)**.** Budayıcıoğlu'nun eserlerinin "*kurmaca dünyaya ait olsa bile, yazar tarafından gerçek hikâyelerden oluşturulduğu"* diğer eserlerinde de belirtilmiştir. Üçler (2018, s. 688) Budayıcıoğlu'nun kadın kahramanları yoğun olarak işlediğini söyler. *Camdaki Kız* gerek realiteden gerekse kurgusal alandan beslenmesinin ötesinde toplumsal cinsiyet izleklerini belirgin bir biçimde sorunsallaştırmaktadır.

Romanın kurgusal düzlemi şöyledir: Bir şirkette iç mimar olarak çalışan Nalan, çok zengin bir aile olan Rafet Koroğlu'nun oğlu Sedat ile evlidir. Ancak Nalan'ın aşk ve evlilikten beklentileri, hayalleriyle bir türlü uyuşamamıştır. Sedat ile sekiz yıllık evliliği onu mutlu edememiştir. Nalan kendinden yedi yaş küçük olan ve şirketlerinde şoför olarak çalışan Hayri'ye gönlünü kaptırır. Hayri, evli ve üç kız çocuğu babasıdır. Hayri'ye âşık olan Nalan kocasından ayrılır ve Hayri ile yaşamaya başlar. Sedat'tan ayrılırken maddi olarak tüm haklarından vazgeçer. Zenginliği, şöhreti ve maddi olanaklarını Hayri için geride bırakır. Hayri ise karısından boşanmamıştır. Nalan da çocuklar için Hayri'yi boşanmaya zorlamaz ve durumu bu şekilde kabullenir.

Hayri ile Nalan yedi yıl birlikte yaşarlar. Yedi yılın sonunda Hayri başka bir kadına âşık olur ve Nalan'ı hayatından çıkaracağını söyler. Nalan böyle bir ayrılığa hazır değildir. Tüm umutlarını Hayri üzerine inşa eden Nalan, derin bir bunalıma girer, sürekli ağlar ve intihar edeceğini söyler. Hayri Nalan'ın bu son hâlinden etkilenir ve onu Manolya Psikiyatri Kliniğine getirir. Bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Nalan'ı,

Psikiyatrist, aynı zamanda romanın yazarı olan Gülseren Hanım ile tanıştırır. Nalan'ın kendisine durup dururken sürekli saldırdığını, ona acıdığını, ters tarafına gelirse olacakları kestiremediği üzerine endişelerini doktora anlatır. Gülseren Hanım'dan yeni hayatına başlayacağı için Nalan'ı kendisinden koparmasını ister. Hayri Nalan'dan ayrılmaya kararlı olduğunu, tanıştığı ve âşık olduğunu söylediği Laz kızının evliliğinden haberi olduğunu, ancak diğer ilişkisi olan Nalan'ı bilmediğini söyler.

Gülseren Hanım, Nalan'ın Hayri'ye olan aşkının arka planını deşer ve oradan Nalan'ın gerçek hikâyesine ulaşır. Buna göre Nalan dışlanmış bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir. Anneannesi Nalan'ın dayısı ile annesinin ilişkisi olduğunu fark etmemiştir. Kızı hamile kalınca gerçeği öğrenir ancak çok geç kalmıştır. Nalan'ın annesi doğum esnasında ölür. Babasının akıbetini kimse bilmez. Nalan'ın annesinin durumu aşikâr olunca Nalan'ın baba tarafı aileyi reddeder. Annesi öldüğü için bebekken yirmi günden fazla hastanede kalır, daha sonra görevliler aileyi arayarak bebeği alıp almayacaklarını sorarlar. Bebeği almadıkları hâlde devlet koruması altına alınacağını söylerler. Anneanne bebeği alır ve onun bakımını üstlenir. İsmini de Nalan koyar. Nalan kaldığı evde bir bakıcı tarafından büyütülür. Bebeklikten üniversite bitimine kadar ailesi dışarı çıkmasına izin vermez, sürekli odasındaki pencereden hayatı seyreder. Anneannesi kızının ölümünden ve yaşadıklarından kendini sorumlu tuttuğu için Nalan'ı bir fanusta yetiştirir. Korunaklı alanın dışına çıkmasına izin vermez. Nalan önce babasını kaybeder. Babasının ölümünden sonra anneannesi ona tüm gerçekleri itiraf eder. Aslında kendi anne ve babası olmadıklarını, Nalan'ın onların torunları olduğunu itiraf eder. Yanındaki tüm fotoğrafları da Nalan'a verir ve bir hafta sonra intihar eder. Nalan bu süreçte Sedat ile evlidir. Ancak öğrendiği gerçeği kocasına söylemez ve de kimseyle paylaşamaz. Annesi ve babası bildiği dedesi ve ninesinin, kendisine neden o kadar soğuk ve mesafeli davrandıklarını sonradan anlar. Nalan'ın öğrendikleri onun büyük bir utanç içine girmesine neden olur. Sedat'tan da yeterince sevgi ve ilgi göremeyince ondan boşanır, Hayri'nin yoğun sevgisine yüzünü döner. Hayri ile bir süre birlikte yaşar. Hayri bu arada Laz kızı adında bir kadına âşık olmuştur. Romanda görülmeyen ancak adı sıkça vurgulanan Laz kızı, toplumun dışına itilmiş bir kadın olarak tüm umutlarını Hayri ile yapacağı evliliğe bağlamıştır. Hayri, Laz kızına verdiği evlilik sözünü yerine getiremeyince Laz kızı tüm hayallerini ve ümitlerini kaybeder, Hayri'yi ailesinin gözü

önünde öldürür. Hayri'nin ölümünden sonra Hayri'nin karısı Türkân ile Nalan görüşmeye devam ederler.

Nalan aldığı psikolojik destekle hayatını yoluna koymaya başlar. Bir resim atölyesine gitmeye ve yeniden işe başlamak için eski bir arkadaşıyla görüşmeye başlar. Nalan'ın babası Metin, Resim Atölyesinin hocasıdır. Yıllarca Nalan oraya gidip gelmesine rağmen hocasının babası olduğundan habersizdir. Nalan'ın babası Hayri'nin ölümünden sonra ortaya çıkar ve kendini tanıtır. Nalan yaşamı kabullenmeye, hayatla barışık olmaya ve hayata karışmaya başlar. Nalan artık hayatın içine karışan, yeni olanakları seçen, yeni yollar bulan biridir. Roman, Nalan'ın mimarlık bürosunda çalışması ve başarılı bir mimar olmasıyla biter. Kadın cinayetlerinin öne çıkarıldığı eserde erkek çocuk doğurmak ve toplumsal prestij arasındaki ilgiye kadar geniş bir yelpazede toplumsal cinsiyet mevzusu çeşitli izlekler çerçevesinde ele alınır.

2.17.1.Erkeklik İktidarı, Cinsiyet ve Adalet

Camdaki Kız romanının erkek karakterlerinden olan Hayri kaba saba biri olarak gösterilir. Hayri oldukça otoriter ve güçlü bir görünüme sahiptir. Gülseren Hanım daha ilk görüşmelerinde Hayri'nin tavır ve davranışlarından rahatsız olur. Hayri genel olarak kadınları aşağılar. Nalan'ın kendisine durup dururken sürekli saldırdığını, ona acıdığını, ters tarafına gelirse olacakları kestiremediği üzerine endişelerini doktora anlatır. Hayri istese Nalan'a şiddet uygulayabileceğini ve kendinin bu şiddet konusunda bir sorumluluğunun olmayacağını düşünmektedir. *"Bir vursam neye uğradığını şaşırır da… Bir de ölür kalır, sonra da suçlu ben olurum. Hani derler ya, ölen mi, öldüren mi…"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 22-23). Hayri kadının şiddet görmesinde hatta öldürülmesinde kadının bir çeşit tahrik unsuru oluşturduğunu, erkeğin bu noktada tepkiselliğinin normal olabileceğini söyler. Sancar (2020, s. 218) *"erkeklik ve şiddet ilişkisi"* üzerindeki yaklaşımları ele alırken *"şiddet kullanmanın erkeklere bir ayrıcalık olarak sunulduğunu"* vurgular. Erkeğin kadın üzerinden *"isterse"* şiddete başvurabileceği düşüncesi içselleştirilmiş bir anlayışla alakalı olarak eserde sergilenmektedir.

Hayri'nin anlattığı kadarıyla Nalan ile tanıştıklarında ikisi de aynı şirkettedirler. Şirketin sahibi Rafet Koroğlu, şirket çalışanı Hayri'ye Nalan'ın şoförlüğünü vermiştir. Hayri, Nalan ile yedi yıllık bir görüşmeden sonra onu yeni bir ilişkisi uğruna terk etmeyi

planlar. Bir şekilde Nalan'ı kandırdığını anlatan Hayri zamanında Nalan'a olan aşkının da büyüklüğünden bahseder. Hayri sözleriyle ve tavırlarıyla kadına basit bir varlık olarak bakmaktadır. Nalan'ın asla onu terk etmeyeceğine dair bir inanç taşır. Gülseren Hanım bu düşünceyi sarsmak ister ve toplumsal düzeyde cinsiyetler arasındaki adaletsizliğe işaret eder. "*Çok büyük bir adaletsizlik var bu işte. Ve adaletsizlik her yerde. Hayri'nin bir de karısı var… Asıl adaletsizlik belki de baştan beri ona yapılıyor"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 108). Hayri, Laz kızı diye anlattığı kadının kendisine karşılık vermemesinin nasıl olduğunu dile getirirken evli olduğunu da ayrıca belirtir. Evli olduğu karısının nasıl da suspus olduğunu kendisi ifade eder. *"Bizim Türkân, hanım hanım oturur evinde ama bu Laz kızının niyeti kötü"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 25). Hayri'nin karısı Türkân'ı, Nalan ve Laz kızı ilgili düşüncelerini Gülseren Hanım figürü bir bir analiz etmekte ve Hayri'nin erkekliğe hak gördüğü anlayışın *"doğallaştırması*"na da dikkatleri çekmektedir.

> *"Bütün bunları ne kadar doğal anlatıyor. Karısı evden burnunu çıkarsa vurmaya kalkar ama kendine her şey serbest. Hay Allah, ben kızıyorum bu adama. Aslında bu odada bana anlatılan her şeyi son derece tarafsız bir şekilde dinlerim. Hiçbir şey için, hiç kimseyi kafamdan bile olsa yargılamam. Sadece 'Neden!' diye sorarım, 'Neden böyle yapıyor?' Bu adamdan hoşlanmadım deve misali, her yanı eğri bunun"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 27).

Doktor, Hayri'nin bu ifade tarzına ve düşünce yapısına karşı irrite olur. Bilhassa cinsiyetler arası eşitsizliğe dönük adaletsizliği hazmedemez. Bir an önce Hayri'den kurtulmaya çalışır. Hayri'nin Nalan'a karşı olumsuz davranışları onu rahatsız etmektedir. Nalan ile yedi yıllık bir beraberliği bir anda başka bir kadın için ortadan kaldırmaya çabası, onda olumsuz duygular uyandırır. Doktoru rahatsız eden Hayri'nin tüm bunları yaparken her şeyi "*doğal hakkıymış gibi düşünmesi"* ve *"üstten tavırları"*dır (Budayıcıoğlu, 2021, s. 67). Doğal bir hak olarak sayılanlar erkeklerin kendilerine yönelik sahip olduklarını düşündükleri toplumsal düşüncelerdir. Kadınlardan her zaman daha fazla *"hak"* sahibi olduklarını dile getirmelerinin yanında kadınlar da onların her türlü yaşama seçeneklerine sessiz kalır. Bourdieu (2015, s. 129) eril tahakküm ilişkilerinin tarihsel arka planı dışında günlük yaşam pratikleri ve düşüncel zeminde bir çeşit *"doğallaştırma"* olduğunu söylemektedir. Eserde ise erkeklik kavramı ile kendini haklı görme ve yaptıklarını doğal sayma arasında bir çeşit anlamsal bağ kurulduğu düşüncesine yer verilir.

Gülseren Hanım, Hayri'ye karşı içsel bir atak geliştirir. *"Kadınlık damarım tutuverdi"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 67) der. Hatta Hayri ile iletişimde zorlanır. "*O, hemcinslerimi üzmüş. Karısı bir yanda. Nalan bir yanda. Şimdi bir de Laz kızı çıktı…"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 99). Romanın bir sahnesinde Gülseren Hanım *Kral Kaybederse* eserinden bahseder. Sözü edilen romanda kaybedenin bir erkek olduğunu hatırlatır ve bu romandaki karakterlerle bir mukayese yapar. *"Şimdi ise kadınlar kaybediyor ve ben buna tahammül edemiyorum"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 99). Gülseren Hanım'a göre toplumsal cinsiyet adaleti terazisi erkekten/Hayri'den yana ağır basmakta ve bu da eşitsiz bir ilişki biçimi yaratmaktadır. Erkeklik düşüncesi, kendine hak gördüğünü kadına ceza olarak görmektedir. "*Ey Hayri Beyefendi! Bunları sen değil de o kadınlardan biri yapsaydı ne olurdu acaba?"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 29). Kadınların bir erkeğin koruyuculuğuna sahip olmasına gerek yoktur düşüncesini Nalan'a söyleyen Doktor Gülseren, yetişkin bir kadın birey olarak yaşamanı idame ettirebilir, ettirmelidir de düşüncesini öne çıkarır. "*Artık çocuk değiliz. Bir sahibe ihtiyacımız yok. Ne yapalım yani, her zaman toplumun doğruları ile bizim duygularımız birbirini tutmuyor"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 122). Özellikle Nalan'ın Hayri karşısında çok fazla ödün verdiğini, buna gerek olmadığını, Nalan'ın bir birey olarak kendine yetebileceğini söyler. Hayri'nin sürekli olarak kendi çıkarları etrafında hayatını sürdürdüğünü, Nalan'ın da kayıp bir yaşamının olduğunu vurgulayarak bunun ilişkilerde kadın ve erkek arasındaki dengeyi bozduğunu düşünmektedir.

> *"Ama hep sizden, sizin hayatınızdan çalıyor Hayri. Yani bütün hesapları siz ödüyorsunuz, bu adaletsizlik, bu eşitsizlik neden? Şimdi de karısı ve çocukları yetmiyormuş gibi, bir başka kadın daha çıkıyor sahneye. Siz bunları hoş gördükçe, daha kim bilir neler yükleyecek sırtınıza"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 130-131).

Gülseren Hanım; Hayri, Türkân, Nalan ve Laz kızı üzerinden toplumsal cinsiyet algısı bakımından adalet imgesini irdelemektedir. Nalan'ı bu mecburiyetler hakkında uyarır.

> "*Bunlara artık dur demek gerekmez mi? Hayri belki çok iyi bir insan ama o sizin gibi değil. Siz ikiniz, çok farklı kültürlerden, farklı alışkanlıklardan, farklı doğruları olan topluluklardan geliyorsunuz. Siz Hayri'nin yerinde olsanız, onu sürekli sizin için yeni fedakârlıklar yapmaya zorlamazdınız. İşte aranızdaki farkı görmenizi istiyorum ben"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 132).

Nalan'ın kendinden sürekli ödün vermemesini ve Hayri yerine sürekli olarak sorumluluk almamasını tavsiye eder. Tavsiyelerin özünde yer alan iki kavram vardır: *"eşitlik"* ve *"adalet."* Gülseren Hanım Nalan'ın bu *"adaletsiz ilişkiyi*" sürdürmemesi gerektiğini vurgular.

Hayri ve Laz kızının hikâyesi gazetelere yansır. Hayri'nin ölümünü Gülseren Hanım, sekreteri Tuna ile birlikte üçüncü sayfa haberlerinden öğrenir. *"İtiraf etmeliyim, bir kadın olarak ben de kızmıştım ona. Onu çok bencil, kadınları sürekli aldatan, onlara haksızlık eden biri olarak görmüştüm. Karısını sevgilisiyle, sevgilisini bir sonraki sevgilisiyle aldatıyordu. (...) Her şeyin bir bedeli var. Bu söz hayatın her bölümüne yakışıyor galiba"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 307). Genel atmosferine yayılan adalet arayışı, romanın sonuna kadar ifade edilir. Budayıcıoğlu, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından kadınlardan yana bir tavır sergiler ve eserde kadınların mağduriyetlerini görünür kılma çabasındadır. Erkeklerin yaşattıklarının bir bedeli olacağını düşünür ve onların bu bedeli ödediğini/ödeyeceğini düşünür.

2.17.1.1.Kadın Cinayetleri

Kadın cinayetleri olgusu 1970'li yıllardan sonra şiddet kavramı etrafında sorunsallaştırılmış ve feminist düşünürlerce gündeme alınmıştır. Gökulu'ya (2019, s. 226) göre kadın cinayetleri, kavramsal açıdan *"kadına yönelik şiddetin"* bir çeşididir ve *"kadınların canına kast etme sonucu"* oluşan ölümleri ifade eder. *Camdaki Kız* romanında yazar ve aynı zamanda eserin kahramanı olan Gülseren Hanım, Türkiye'de son zamanlarda artan kadın cinayetlerine değinir ve bu durumun analizine yer verir.

> "*Özellikle son yıllarda ülkemizde insanlar, en çok da erkekler sevdikleri kadınları öldürüyorlar. Çoğu terk edildikleri için öldürüyor o kadınları sanırım Laz kızı da böyle yaptı. Hayri'nin onunla evlenmeyeceğini anladıysa, kadının bütün hayalleri yıkıldı ve geçmişin öfkesini, kinini Hayri'den çıkardı"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 327).

Toplumsal kabulün dışında yer alan ve cinsiyet konusunda kalıplara esir edilmenin şiddeti doğurduğu düşüncesine yer verilen eserde şiddetin aynı zamanda geçmişin ve yaşanmamışlıkların bir dışavurumu olduğu da aktarılır. Laz kızının Hayri'ye hıncından ziyade kendi yaşamının ve dışlanmışlığının tüm acısını Hayri'den almak istemesiyle nedenselleştiren Gülseren Hanım'a göre Laz kızının Hayri'yi öldürme sebebi şöyledir:

> *"O, Hayri'nin şahsında ona bunca haksızlık yapan, hep kötü yüzünü gösteren, hep umutlarını kıran, ona bir gün bile mutluluğu çok gören, düşman gibi davranan bu kaderi, bu yazıyı, bu hayatı öldürdü. Hiç gerçekleşmeyen ama içinde kıpır kıpır eden umutlarını öldürdü. Hayatın değer vermediği, giderek kendi gözünden de düşen, vicdanında her türlü cezaya layık gördüğü Laz kızını öldürdü"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 327-328).

Romanda toplumsal anlamda büyük bir yara olan kadın cinayetlerine yer verilir. Romanda Laz kızı olarak ifade edilen kadın, zengin ve evli bir adamın himayesinde yaşayan ve geçinmek için ekonomik gereksinimlerini bu adamdan karşılayan bir figür olarak anlatılır. Laz kızı, Hayri ile tanıştıktan sonra ona âşık olur. Hayri, Laz kızına evlilik sözü verir. Hayri tıpkı Nalan gibi onun da sesini çıkarmayacağını, kadını bir şekilde ikna edeceğini düşünür. Ancak Laz kızı Hayri'nin umduğu gibi bir kadın değildir. Hayri ile evlenmek istemekte, Hayri'nin karısı Türkân'ı tehdit etmekte, Hayri'nin evinin önüne kadar gelmektedir. Hayri, Laz kızından oldukça çekinmektedir. Laz kızı yurtdışından dönen sevgilisinden bir güzellik salonu açmak için gerekli parayı alır. Adama da karısına dönmesini salık verir. Laz kızı figürü romanda toplumdan dışlanmıştır ve itibarını yeniden kazanmak ister. Bundan dolayı Hayri ile evlilik planları yapmaktadır.

Laz kızının hayat hikâyesine göre annesi zamanında babasına kaçtığı için ailesi onu reddeder. Ancak kaçtığı adam da zamanla onu dövmeye başlar ve onu sakat bırakır. Yoksulluk içinde belli bir süre yaşayan ana-kız belli bir süre şiddet kıskacının içinde yaşamaya başlarlar. Sonunda Laz kızı Ankara'ya kaçar. Evli bir adam ile birlikte yaşamaya başlar. *"Namusunu, iffetini kaybetmiş. Toplum dışlamış bir kere. Kadınlar hepten silmiş onu defterden"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 265). Laz kızı bilhassa kadınlar tarafından dışlanmıştır. Özlem Çakır'a (2002, s. 95) göre dışlanma sosyal, ekonomik, politik, kültürel birçok dinamiği içeren bir kavramdır. Ayrıca toplumsal konumlamada bir *"eşitsiz"*lik temelinde olduğu için "*çeşitli biçim ve derecelerinin"* olduğunu belirtir. Eserde Laz kızını oluşturan temel koşullar iki faktöre bağlanmaktadır: yoksulluk ve kadın olmak.

2.17.2.Sevilme Arzusu ve Kadınca Yollar, Yok Sayılmak/ Sevilmemek

Camdaki Kız romanı kadınların bağımlılık yönlerine deninir. Eserde Nalan'ın bağımlı kişiliği çocukluk dönemine dayandırılır. Nalan gençliğinde ailesinin kurallarına riayet eden ve onların sözünden dışarı çıkmayan biridir. Sedat ile evlilik kararı alınca

mutludur. Nalan, umduğu mutluluğu Sedat ile yakalayamayınca umutsuzluğa düşer. Sedat'ın sevgisini kazanmanın *"kadınca yolları"* olarak onu kapıda karşılar, sevdiği yemekleri yapar, bizzat hizmet eder, bakımlı durur ancak Sedat'ın ilgisini çekmez. Esere göre kadınların sürekli bir sevgi arayışında olmaları dikkat çekicidir. Erkekler ise doğar doğmaz istenilen bir varlık olagelmişlerdir. Dolayısıyla kadın sevgiden esirgenen bir varlık olarak alacaklı bir konuma gelmiştir. Sedat'ın durumu izah edilirken annesiyle ilişkilendirilmekte ve Sedat, Nalan'dan da karşılıksız ve sorumluluk gerektirmeyen bir sevgi beklemektedir. "*O kılını bile kıpırdatmadan benim kayıtsız şartsız onu sevmemi, ona bağlı olmamı bekliyordu galiba. Ne tuhaf değil mi?"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 82).

Doktor da Nalan'a hak verir ve erkeklerin gelişkin özgüvenlerinin nedenini sorgular. Erkeklerin *"sevilme"* ve *"sayılma"* durumları *"doğal"* olanı görmek ve beklemek durumu ile kadının sevilme arzusu birbirinden farklıdır. Erkekler, kendini sevilmenin öznesi olarak anlamlandırmıştır. "*Çünkü Sedat gibi erkekler sadece sevilmeyi, korunmayı, kollanmayı bilir. Bunlara karşılık vermeyi bilmez. Sizin ona gösterdiğiniz ilgi ona çok doğal gelmiştir. Zamanında annesi de öyle yapmış. Onu karşılıksız sevmiş ve tepesine çıkarmış"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 82).

Feminist teoride kız çocuklarının bağımsız bir nitelik yerine *"bağımlı"* sıfatlarla yetiştirildikleri görüşü sürekli temas edilen bir düşüncedir. Dowling'e (2021, s. 43) göre bilhassa çocuk yaşta kadınların iç dünyalarına ekilen *"bağımlılık çekirdeği"* zamanla filizlenmektedir. Bağımlılık insanın yaşamında erken öğrenilen bir kavramdır. Söz konusu bağımlılık insanlara duyulan bir bağımlılıktır. Bağımsız hareket edememek ve kararlarını başkalarıyla birlikte almaktadır. Beauvoir (2021b, s. 100) erkeklerin yaşamla ilişkilerindeki *"aşkınlığın"* kadınlarda toplumsal inşalardaki algılar nedeniyle oluşturulmadığından ve kadınların varoluşsal bir içsel çözümden ziyade bir erkeğin sevgisine nasıl muhtaçlaştıklarından bahsetmektedir.

Nalan, Sedat'ın işyerinden arkadaşıdır. Ailelerin istekleriyle evlenirler. Evlendiğinde dillere destan bir düğün yapılır. Nalan, Sedat ile evlenince çok tanınan isimlerden biri olan Rafet Koroğlu'nun gelini olarak konumlanır. Nalan mutsuz olduğu için eşinden boşanmıştır. Gülseren Hanım Nalan'ın boşanmasını bir *"cesaret"* olarak değerlendirir. Türkiye'de kadının boşanma konusunda sorun yaşamasının vurgusuna yer verilir. *"Bizim ülkemizde mutsuz olduğu hâlde eşinden ayrılmaya cesaret edemeyen milyonlarca kadın var. Karşımda oturan bu genç kadın dıştan bakınca hiç de öyle cesur*

birine benzemiyor ama pek çok kadının yapamadığını yapmış" (Budayıcıoğlu, 2021, s. 77). Romana göre Nalan öyle bir yalnızlık ve sevgi arayışındadır ki eşi Sedat'ın onu hep "*yok saydığını"* söyler. *"Ben hep böyle yalnız mı yaşayacaktım. Hiç mi bir sevenim, bir sahibim olmayacaktı"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 44). Nalan'ın özellikle *"bir sahip"* arayışı onu başkasının sevgisine muhtaç birine dönüştürmüş ve bağımlı yapısını beslemiştir.

Tüm bu sevilme arayışları ve temayülleri kadının bir *"kahraman"* arama hissiyatına götürmüştür. Nalan genç kızlığında bir prenses, evliliğinde ise bir kraliçe konumu düşlemiştir. Nalan zamanla *"prenses"* imgesinden "*kraliçe"* imgesine geçse de içindeki duygular hep arayıştadır. "*Ne çocukluktaki prenses odam ne Sedatlardaki köşk!"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 350). Nalan'ın en büyük arzusu sevilmek ve değerli olmaktır. Prenses olmak ve kendini öyle hissetmek Nalan için oldukça çetrefilli bir durumdur. Yaşadığı evin ve yaşamın içindeki *"mahkûm"* olma hissi yine onun kurtarılmayı bekleyen kadın temasına götürmektedir. Gülseren Hanım da Nalan'ın anlatımlarını şöyle yorumlar: "*Peri padişahının, sarayın zindanına kapatılıp onu kurtarması için beyaz atlı prensini bekleyen kız gibi…"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 73). Yine Nalan'ın Hayri karşısında etkilendiği düşünce kalıbı onu bir *"şövalye"* kendisini de bir çeşit prenses olarak düşsel bir kurguda görmesidir. "*Adeta önümde diz çöküp yalvaran bir şövalye vardı karşımda. Benden yedi yaş küçük olduğunu biliyor, bana sanki bir prenses, bir kraliçeymişim gibi davranıyor ve adeta tapıyordu"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 148). Nalan, sürekli olarak güven ve sevgi temelinde bir ilişki aramaktadır. Romana göre kadınlar sevgi hissi üzerinden eksiklik yaşadıkları için büyüdükçe hayatlarını karşı cinse anlamlar yükleyerek devam ettireceklerini düşünürler. Sevilmek ve önemsenmek kadın için önemli bir anlam taşımaya başlamaktadır. Oysaki kadınlık, çocuk yaşta sakatlanmıştır. Bir türlü hayal âleminden çıkmayan bir kadınlık vardır. Nalan'ın sürekli olarak Hayri'nin yalanlarına inanması yazar tarafından *"inanmak istemesi"* ile ilişkilendirilir (Budayıcıoğlu, 2021, s. 160). Nalan'ın bir *"prenses"* olma ve yaşadığı "*saray"*dan hiç çıkmamış olması, onun Hayri'nin yalanlarına inanan masum ve *"saf"* bir insan durumuna getirmektedir. Hayri'yi de *"beyaz atlı prens"* olarak tanımlar. Nalan'da yoğun bir değersizlik duygusu hâkimdir. Hayri'yi kendisini kurtaracak, onu mutlu edecek özne/ kahraman olarak görür. Nalan masal kahramanlarıyla ve romanesk bir yapıyla yaşamına ve yaşadıklarına yaklaşmakta,

prenses imgesiyle kendini özdeşleştirmektedir. Sezer (2014, s. 46) özdeşleşmenin "*imgesel düzlemde kişinin olanaklarını artıran"* bir etmen olduğu söyler.

Gülseren Hanım esasında Nalan'ın algı dünyasındaki romantize edilen "*prenses"* olma durumunu bir şekilde karşılığını bulacağını düşünmekte, Hayri değilse başka biri bile olsa Nalan'ın onun sevgisine karşılık vereceğini varsaymaktadır. Buradaki nüans ise kadının yine edilgen bir konumda yer alması ile ilgilidir. Gülseren Hanım'ın analizine göre Nalan seçmemiş, seçilmiştir. Neticede seçme eyleminin nesnesi durumundadır. Nalan'ın kadın olarak masallardaki prensesler gibi kendi benliğini algıladığını, yaşadığı evi *"köşk, saray, kule"* gibi kelimelerle imgelediği, kurtarılma arzusu duyan bir masal prensesi gibi hissettiği görülür. Masallardaki toplumsal cinsiyet algısında prensesin güzelliği, kahramanın kurtarıcılığı önemlidir (Sezer, 2014, s. 43). Sedat ise bir şekilde başarısız olmuş bir rakiptir ve Nalan'ın gözünde Hayri onun kurtarıcısı olarak görülmektedir. Gerçek sevgiyi bulunca güçlü olduğunu/olacağını düşünen bir kadınlık algısı, Nalan üzerinde tezahür eder. Gücü, eğitimi, görünümü ile her anlamda artıda olan bir kadının zayıf ve bağımlı bir kişilik geliştirmesi toplumsal kadınlık algılarının bir dayatması olarak gösterilir.

> *"İnsanlar bana Hayri Bey de dese, ben bey olmadığımı bilirdim. Ama sonra, Nalan'la birlikte beyliği hak etmiş gibi hissettim. O bir kraliçe, bir prensesti. Hâlâ da öyle. Nalan'a çuval giydirseniz, o yine kraliçe olarak kalır çünkü onu kraliçe yapan giydiği, kuşandığı değildir*" (Budayıcıoğlu, 2021, s. 113).

Eserde kadının var olma yolu, evlendiği adamın nazarında durduğu yer olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla varlığını birinin kabulüne dayandıran bir anlayış kendini karşısına çıkan insanın tamamen inisiyatifine bırakır. Kadınların böyle bir döngüde kalması onun *"sevilme"* isteği gibi düşünülmektedir. Kadınlar içe, benliğe ve kendine dönük olarak tasarılarını ve hayallerini sürekli olarak karşıdaki *"erkek*"ten beklemeye başlarlar. Özellikle kadınların sürekli olarak sevilme ihtiyacı onların yeniden var olmak için başkasına muhtaç tavırlarının temelinde genel bir düşünce sistemine bağlanabilir.

Doktor, Nalan'ın Hayri gibi biriyle beraberliğini şaşırtıcı bulmaktadır. Nalan'ın eşini, işini, ailesini ve toplumdaki saygınlığını kaybetmeyi göze alıp böyle bir yaşam tarzı benimsemesini onun eğitimli olmasıyla bir türlü bağdaştıramaz. *"Cahil desem, cahil değil. Bu kadın eğitimli, meslek sahibi biri. Yaşı desem… Ergenlik çağı çoktan gerilerde kalmış"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 90). Temel meseleyi bağımlılık kavramına bağlar.

Hayri yedi yıllık beraberliklerinde Nalan'ın tüm hayatına müdahale eder. Arkadaşlarının çoğuyla zamanla ilişkisini kesen Nalan, Hayri'nin kurallarına tabi olduğunu söyler. Kuaföre bile gidemez. Hayri çalışmasına bile izin vermez. Eserde eleştirilen temel düşünce şöyledir: Nalan eğitimli ve istediği zaman iş bulabilecek bir kadındır fakat aşırı bağımlıdır. Dowling'e (2021, s. 157) göre kadınlar evlilik ve ilişkileri bir çeşit paravan olarak kullanır ve toplum içinde bağımsızlık korkusu yaşamaktadır. O, kadınların uzun süreli atalet hâllerini de "*kör adanış"* olarak imgeler. Düşsel bir arzu ve masal kavramlarıyla iç dünyasını besleyen Nalan, bağımlı bir kadın figürüdür. Aynı zamanda bağımsızlık korkusunu duyan Nalan, toplumsal konumda eğitimli ve meslek sahibi olmasına rağmen ilişkilerinde kaygı dolu bir kadın olarak belirir.

2.17.3.Erkek Çocuk ve Toplumsal Prestij

Ataerkil düşünce yapısının güçlü olduğu mecralarda erkek çocukları daha önemli bir konum alabilmektedir. Ancak çağların ve zamanın değişimleri cinsiyetler açısından anlamsal farklılıklar ortaya koyabilmektedir (Kağıtçıbaşı ve Ataca, 2017, s. 97). Ataerkil düşünüş yapısında erkek çocuk, önemli bir mefhum olarak görülmekte ve aynı zamanda toplumsal güç ve prestijle anlamsal açıdan bağlamı pekiştirilebilmektedir. *Camdaki Kız* romanında Nalan'ın kocası Sedat, ailenin ilk erkek çocuğudur. Dolayısıyla ailenin beklentilerinin yüksek olduğu biridir. Nalan'ın Kayınpederi Rafet Koroğlu, ailede oldukça baskındır. Sedat'ı zayıf görür ve beğenmez. Babasının yaklaşımı onda derin bir baskı alanı oluşturur. Sedat, babasının onu beğenmediğinin farkındadır. Babası ile iyi ilişkilerin anahtarı bir olarak erkek evlat istemektedir. Esere göre erkek çocuk sahibi olmak Sedat'ın aynı zamanda ailedeki prestijini artıracak, kendisini iyi hissettirecektir. Sedat'ın tek amacı babasının ve ailesinin içinde itibarını oluşturacak olan bir *"erkek çocuk"* sahibi olma gayesidir. Babasının gözünde saygınlığını artırmak, davranış ve yetenekleriyle elde edemediği saygınlığı *"bir erkek torun"* ile taçlandırmaktır. Eserde erkek çocuk sahibi olmak, erkeklerin kendini erkek olarak var etme biçimi olarak düşünülmektedir. Adler'e (2017, s. 15) göre erkek çocuğunun doğumu bile sevinçli bir haberdir. Hatta ebeveynler kız çocuğundan ziyade tercihen erkek çocuk istemi içindedirler.

Romanda Muzo olarak seslenilen Muzaffer, Sedat'ın erkek kardeşi ve Suat'ın ikizidir. Muzo bedensel açıdan gelişmemiş ve kambur kalmıştır. Muzo ile Nalan birbirlerine yakındırlar. "*İkimizin de kaderinde çakışan şeyler vardı"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 74). Muzo'nun Nalan'a yakın olması onun da erkek egemen düşünce içinde yer alamayışıyla ilgilidir. Muzaffer'in kamburu onu eksik göstermektedir. Rafet Koroğlu yani Muzo'nun babası ondan utanmaktadır. "*Kambur birini oğlu olarak kabul edemiyor demek ki…"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 260). Erkek çocuk doğurmanın köy toplumundaki önemi, Türkân figürü üzerinden de gösterilmektedir. Türkân geldiği coğrafyanın izlerini taşımaktadır ve *"erkek"* çocuk doğurmanın saygınlık yarattığı düşüncesindedir. Türkân'ın üç kızı var, erkek çocuğu yoktur. Erkek çocuğu olmadığı için aileden baskı görmüştür. "*Biz köyde yetiştik doktor hanım. Oranın her şeyi buralardan çok farklı. Erkek dediğin mübarektir. Çocuğun bile erkeği kıymetli. İşte ben, bir oğlan doğuramadım. Zarife karısı söylendi durdu. Yüz kere başıma kaktı"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 284). Türkân'ın kayınvalidesi de gelinine baskı yapmaktadır. *"Kadının hası oğlan doğurandır"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 285) düşüncesi ile büyüyen Türkân, erkeğin olumlu olarak algılandığı, erkek çocuk doğurmanın toplumda ve aile nazarında prestij kazandırdığının farkındadır. Bundan dolayı Türkân kendine karşı olumsuz bir tutuma sahiptir. Koroğlu gibi güçlü, zengin ve kentli bir ailede de köyde büyümüş bir kişi olan Türkân'ın düşüncesinde de *"erkek çocuk"* önemlidir. Esere göre zaman ve şartlar değişse bile bazı düşünce kalıpları değişmemektedir.

2.17.4.Kırsal Alandaki Kadının Ezilmişliği

Camdaki Kız romanında iki farklı kadınlık durumu imgelenmektedir: Birincisinde, kırsal alandaki kadınların yaşamları ve eril tahakkümü içselleştirmeleri ya da kabullenmişlikleri söz konusudur. Bu kadınların okuma yazmaları yoktur ya da eğitimli değildirler. Diğeri ise eğitimli kadınlardır. Eserde Gülseren Hanım gibi meslek sahibi, parasını kazanan, ayakları üzerinde duran, güçlü ve eğitimli kadınlar vardır. Türkan Hanım ise her şeyi kabullenen ve kanıksayan biridir. Gülseren Hanım kendiyle ve Türkân'ın bu kabullenici yönünü mukayese eder. *"Bunlar bizim kesimin tanıdığı duygular değil. Onunki kabullenmek değil, mecburiyet sanki"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 281). Romanda toplumsal cinsiyet kalıplarının *"doğallaştırıcı"* etmeni ortaya konulmakta, kırsal kesimdeki kadınlar için normalize edilmiş algılara dikkat

çekilmektedir. Kırsal kesimdeki toplumsal cinsiyet konusuna eğilen Kandiyoti'ye (2019, s. 29) göre, kadınlar baba evlerinde yaşadıkları zaman diliminde veya evlenirken herhangi bir hakka sahip değillerdir. Kadınlar erkek çocuk doğurmak ve erkeğinin gölgesinde yaşamak zorundadır. Sadece erkekler böyle düşünmemekte aynı zamanda erkek egemen anlayışa sahip kadınlar da böyle hissetmekte ve böyle yaşamaya devam etmektedir.

Romanda genel anlamda kadınlarda kabullenmişliğin ve çaresizliğin en iyi temsili Türkân'dır. Kendi erkek kardeşinin yine başka bir kadından çocuğu olduğunu ve yengesinin boşanmadığını söyler. Aynı şeyi komşusunda da görmüştür. *"Ne yapsın? Ayrılsa ne olacak? Karı gelip onun yerine yerleşecek. Olan geline olacak. Biz de kadınlar bu işe üzülse de kimse ayrılmaya kalkmaz. Biraz çekişir, kavga eder, sonra yine her şey olacağına varır"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 285). Romanda ataerkil düşüncel yapısının kırsalda yaşayan kadın üzerindeki görünümü ve bunun oluşturduğu doğallaştırma/normalize etme durumu, Türkân figürü üzerinden somutlanır. Türkân'ın deneyimleri ve gözlemleri kadının çaresizliğine yöneliktir.

2.18. EV (2020)

Nermin Yıldırım'ın bir yolculuk hikâyesi üzerine kurgulanan *Ev* romanının ilk baskısı, 2020 yılına aittir. 2021 yılı Duygu Asena roman ödülü alan Nermin Yıldırım, *Ev* romanı ile birlikte *"edebiyat ve kız kardeşliği kendine ev bellemiş"* bir yazar olarak sanat çizgisini tanımlar (edebiyatburada, t.y.). *Ev* romanının kurgusal düzlemi şöyledir: Senaryo yazarı olan Seher, kırklı yaşlarındadır. Seher beş aylıkken annesi tarafından terk edilmiştir. Babası da küçük kızı bırakıp çalışmak için İsveç'e yerleşmiştir. İsveç gibi yabancı bir memlekete gidip orada yaşamak istemeyen Seher'e halaları ve amcaları da destek verir. Seher'in halaları ve amcaları kendi aralarında anlaşarak ona bakmaya karar verirler. Bakımını kendi aralarında paylaştırırlar. Böylece Seher birçok ev değiştirmiştir. Seher'e göre ona gayet iyi bakılmış ve özen gösterilmiştir. Aslında en temelde Seher'in bu taşınma, ev-mekân değiştirmesinin asıl nedeni babasının yanına gitmeme isteğidir.

Beş yaşına kadar dedesinin yanında kalan Seher, dedesi öldükten sonra sürekli ev ve aile değiştirmeye başlar. Dedesinin büyük evinden ayrıldıktan sonra gittiği ilk yer Meftun halasıdır. Zonguldak'ta yaşayan bu ailenin babası Naci maden işçisidir. İlkokula

Beycuma'da başlar. Birinci sınıfın yaz tatilinde Halasının eşi Naci, madende bir kaza geçirerek ayağını sakatlar, halası onun tedavisi için aylar boyu yanında refakat edeceğinden Seher'i küçük amcası Fikret'in yanına Bursa'ya gönderirler. Bu esnada birinci sınıfı bitirmiştir. Amcası Fikret ve karısı Sevim, tapu kadastroda memurdurlar. Yıllarca çocuk istemişlerdir. Ancak doğan çocuklarını iki haftalıkken kaybedince amcasının eşi Sevim derin bir depresyona girer. Seher oradan da ortanca halasının yanında Diyarbakır'a gider. Ortaokulu İzmir'de peyzaj mimarı olan Mehpare halasının yanında okumaya başlar. Halasının boşanması üzerine oradan da ayrılmak zorunda kalır. İzmir'den de Ankara'ya büyük amcasının evine gider. Ankara'da Necati amcası ve amcasının eşi Tijen ile kalır. Orada liseyi bitirir.

Böylece her aile kendi düşünce kodlarına bağlı olarak Seher'e eğitim verir ve davranış kazandırmaya çalışır. On beş yaşına kadar küçük halasının yanında bale eğitimi alır. Küçük amcası ise onu folklora, ortanca eniştesi ise onu karateye gönderir. Neredeyse iki yılda bir kaldığı evi değişen Seher, belli bir süre sonra aidiyet duygusunu kaybetmeye başlar. Bir yere, bir mekâna, bir insana bağlanmakta sorun yaşamaya başlar. Üniversite yıllarında Kader adlı bir arkadaşıyla aynı evde kalır. Kader'le ev arkadaşlığı yapan Seher, Paradise denilen bir oto galerinin alt katında kadınların dövüştürüldüğü bir yerde çalışmaya başlar. Dövüşün bittiği bir akşam Seher patronu Şeref'in eve bırakma teklifini reddettiği için çok kötü dayak yer. Kader Paradise'yi Seher'e söylediği için oldukça pişmandır. Onlardan hesap sormaya gider ancak bir daha geri dönmez. Kader'in gittiği ertesi gün polis Seher'e Kader'in intihar ettiği haberini verir. Seher bunun bir intihar değil bir cinayet olduğunu söylese de bir türlü kimseyi inandıramaz.

Üniversiteden mezun olduktan sonra birçok işe girip çıkan Seher, bir akrabası vasıtasıyla (halası) dizi sektörüne girer. Orada kostüm ütüsü yaparken senaryo ile ilgili fikrini tesadüfen söyler. Bunun üzerine dizinin yönetmeni Nezihe Hoca tarafından işe alınır. Seher, *Evi Yak* adlı bir dizinin senaryolarını yazmaya başlar. Dizi oldukça etkili olur ve toplumu etkisi altına alır. Dizinin kahramanı olan Çiğdem'in yaptığı gibi olumsuzlukların olduğu evler yakılmaya başlanır. Seher bu evleri kendisinin yakmış olabileceği olasılığından ürker. Seher'i etkileyen şey evi yakma fikrinin uykudayken gerçekleşmiş olabilme ihtimalidir. İhtimallerle cebelleştiği ve içsel olarak dağıldığı bir dönemde psikiyatrist olan Çiğdem Hanım'a gider. Doktor Çiğdem, EMDR denilen bir

teknikle Seher'in hatıralarını gizlendiği yerden çıkarmaya başlar. Seher anıların canlanması ile içindeki umutsuzluğu iyice artar ve etrafındaki insanlarla görüşmeyi keser. Kader sürekli Seher'in rüyasına girmeye başlar ve ona kendisi için yeni bir son yazması gerektiğini söyler. Onu Finisterra'ya çağırarak orada buluşmayı teklif eder.

Seher gelen iş tekliflerini de geri çevirerek arkadaşı Kader ile olan hayalini gerçekleştirmek üzere yola çıkmaya karar verir. Kader'in en büyük hayali Finisterra gitmektir. Dünyanın sonu olduğuna inanılan bu yere gidip oradaki deniz fenerini görmek istemiştir. Seher de arkadaşının bu hayalini gerçekleştirme amacındadır. Hem kendi ruhunun yaralarını sarmak hem de Kader'in hayaline can vermek istemektedir. Kader hayat dolu bir genç kadın iken ölüm onu erken bulur. İkisinin ev içindeki muhabbetinde "dünyanın sonunda buluşma" fikrini gerçekleştirmeye çalışan Seher, yolun sonunda da intihar etmeyi planlamaktadır.

Seher, Kader'le daha önce sözleştikleri bir yer olarak Santiago de Camino yolunu yürüyüp dünyanın sonu denilen Finisterra adlı yerde buluşma kararını tek başına yapmaya karar verir. Ancak Seher'in planları öyle hemen gerçekleşmez. Ogo dediği Oğuz adlı bir arkadaşı, İspanya'daki hac yolunda ona eşlik edecektir. Ogo bu hac yolunu ta lise yıllarından bildiği için o da bu yolculuğa katılmak ister. Türkiye'den Portekiz'e uçakla, Portekiz'den de İspanya'ya yürüyerek gitmeyi kararlaştırırlar. Portekiz'in başkenti Porto'ya gelince yerleştikleri otelden ayrılarak yolun başlangıç noktasına giderler. Porto'dan başlayan yolculuk Ogo için Santiago de Compostela Katedrali'ne kadar devam eder.

Birlikte Porto'dan başlamak üzere Hac yolu denilen yola çıkarlar. Yolun özelliği herkesin kendi hikâyesini bir şekilde bulacağı ya da anlamlandıracağı üzerinedir. Yol boyunca farklı ülkelerden, farklı cinsiyetlerden, yaşlardan ve sınıflardan çeşitli insanlarla karşılaşırlar. Her birinin kendine özgü yola çıkma sebebi ve bir hikâyesi vardır.

Yol boyunca Seher geçmişini, kaldığı evleri, her evin kendine ait düzenini ve anılarında asılı kalan an'ları tekrar tekrar yeniden düşünür. Bir gece konaklamak için kaldığı yerde Vesna adlı bir kadının durmaksızın ağladığına şahit olur. Onu teselli etmek ister. Kadın ona kendi hikâyesini anlatması karşılığında Seher'den de kendi yol hikâyesinin amacı anlatmasını ister. Seher Vesna'nın Sırbıstan'da savaş mağduru bir kadının kızı olduğunu öğrenir. Seher de ona yolun sonunda intihar edeceğini söyler.

Yolculuğun sonunda Vesna, Seher'in intihardan vazgeçmek için kendisini seçtiğini, bunun yükünü omuzlarına almaya mecbur kaldığını söyleyerek dünyanın sonu olarak tabir edilen Finisterra'ya kadar Seher'e eşlik eder. Seher yolculuğun sonunda çocukluğundaki kendini, küçük kızı görür. Onun yanına gider. Ona çeşitli nasihatlerde bulunur. Çocukluğunu gördüğü bu sahnede çocukluğuyla barışır. Çocukluğu ile bağlantı kurması onu ruhsal açıdan olumlu etkiler ve intihar etmekten vazgeçer.

İstanbul'a dönen Seher, hayata yeniden başlar. Romanın sonunda "*Sonsöz Niyetine"* adlı kısımda hayatı hakkında çeşitli bilgiler verir. Bir haftalık dinlenme faslında sonra yeniden bir ümitle hayata tutunan Seher, Cihangir'de Unutma Beni adlı bir apartmana taşınır. Yerleşmek ve kök salmak için seçtiği bu evi bir yaşam alanına çevirir. Vesna savaş mağduru bir annenin çocuğu olarak o da ağlamak yerine yeniden hayata tutunur. Savaş mağduru kadınlara yönelik uluslararası bir kuruluşta gönüllü olarak çalışmaya başlar. Göçmen sorununa ve özellikle göçmen kadınların problemlerine eğilir. Seher de ona katılır. Vesna ile görüşmeye devam ederler. Ogo ise yıllarca saatini taşıdığı kadının hatıralarını bırakmış ve yeni bir yaşam alanını tercih etmiştir. Seher, dizi yönetmeni Nezihe Hoca'nın evden ekmek almaya çıkarken bir daha eve dönmediği ve kocasından ayrıldığı haberini bizzat hocanın kendisinden dinler. Seher kendi çocukluğuyla barışır ve artık onun için gün aydınlıktır. Sevildiğini bilmenin hafifliğini duyumsar. Roman kendiyle -içindeki çocukla- uzlaşan Seher'in çok istediği romanını yazmaya ve yeni hayatında yeni başlangıçlara yelken açmak için umutlu olduğu bir sabah diliminde evinin penceresini açmasıyla biter. Eser yetişkin kadınların içindeki kız çocukluğuna, ataerkil düşüncenin yansımalarına, annelik, ötekileştirilmiş bir karakter olan Kader'e ve *Evi Yak*'ın hikâyesine odaklanır.

2.18.1.Yetişkin Kadınların İçindeki Büyümemiş Kız Çocuğu

Romanda kırklı yaşlarında olan Seher'in ciddi bir öfke sorunu ile başı beladadır. Söz konusu yoğun öfke, Seher figürünün sürekli kendine zarar vermesine neden olmaktadır. Öfke problemini halledemeyen Seher psikiyatrist Çiğdem Hanım'ın yanına giderek ondan destek almak ister. EMDR tekniği kullanan Çiğdem Hanım Seher'i geçmişe götürür. Söz konusu teknikle onu hatıraların bombardımanına tutarak Seher'in takılı kaldığı alanları bulmak ve farkındalığını artırmak istemektedir. Anılar vasıtasıyla Seher'i kendi çocukluğuyla bir araya getirecektir. Çiğdem Hanım anılarla fotoğraflar

oluşturarak Seher'i geçmişine götürür. Seher'in anlayışına göre öfkesinin nedeni içindeki yaralı çocukluktadır. Geçmişi ve anıları onu yalnız kalmış bir çocukluğa götürmektedir.

> "*Çiğdem Hanım hatırladığım ufaklığı bir ben, bir kız olarak tarif edişimi kaçırmıyor. Sorusunun öznesini usulca değiştiriyor. 'Nasıl Hissediyor kendini?' Kıza bakıyorum. Üzerinde beyaz bisiklet yaka tişört, kırmızı pantolon, beyaz spor ayakkabılar, sahilde oturuyor. Poz verir gibi bir elini çenesine koymuş, denize bakıyor. Dudaklarını yaymaya çabalamış ama iki kara delik gibi içine dönmüş gözlerinde tebessümden eser yok, sanki çok istiyor fakat gülmeyi beceremiyor. Duruşundan gülüşüne her şeyiyle eğreti bir hâl var üzerinde. Beceriksiz, sarsak, hüzünlü bir hâl. Sesimin daha da titremesine mâni olamayarak cevap veriyorum: 'Yalnız. Yalnız hissediyor'*" (Yıldırım, 2020, s. 38).

Anıların ve geçmişin aşikâr edilmesi ile Seher bir çeşit dönüşüm yaşar. Ancak geçmişi ve geçmişin neden olduğu tıkanıkları bilmek, Seher'in öfke ve suçluluk hissini iyileştirmeye yetmeyecektir. Seher içindeki kız çocuğunun bir çeşit sevgisizlik içinde olduğunu ve büyümekte bundan dolayı zorlandığını anlar. *"Ama kırkıma merdiven dayadığıma göre yetişkin gibi davranmam gerekirdi. Gerçi hayatta ne yaptığını bilen bir yetişkin değildim. Doğrusu yetişkin bile değildim. Olsam olsam bütünüyle tutarsız bir çocukluğun ipsiz sapsız neticesiydim"* (Yıldırım, 2020, s. 29). Seher'in kendini arayışı ya da kaybedişinde büyüme/olgunlaşma isteği vardır. O, geçmişinde takılı kalmıştır, yalnızlık çekmiş, görülmek ve anlamlandırılmak istemiştir. Seher yalnızlıktan korkmaktadır. Ancak bu seçilmiş bir yalnızlık değil içinde konumlanmak zorunda kaldığı bir yalnızlıktır. Seher'in öfkesi üzüntüsünden ve yalnızlığından gelmektedir. Üzüntüyü ve yalnızlığını bastırmak için olduğunun tam tersi davranışlar sergilemektedir. Değişmek ve dönüşmek isteğini gerçekleştirecek gücü bulamayınca kendini korkak ve şansız olarak tasvir eder. Sırf yalnız kalmamak adına çeşitli ilişkiler kurmuştur. Aynı zamanda kendini sürekli hırpalar. Çaresiz ve sinik olmak onu incitir. O da saldırgan ve öfkeli davranarak asıl özünü/gerçek olanı gizlemeye çalışır. Seher'e kendi çocukluğuyla bir araya gelme fikri farklı gelir. Ona göre neticede küçük kız çocuğu artık büyümüştür. Yeni bir insan ve yeni bir yaşamda yol almaktadır. Seher EMDR yöntemini psikoloji kitaplarında bulur. Yönteme göre insanlar anılarına karşı kayıtsız ve duyarsız bir tavır geliştirebilmektedir. Özellikle çocukluğa dönüş meselesini *"new age safsatası"* olarak nitelese de Seher yine söz konusu yöntemden etkilenmiştir. Yetişkin olan bir kadının içindeki kız çocuğuna yaklaşımını yenilemesi arzusu Seher'i sarsar. Seher'in yetişkin hâlinin küçük bir kız çocuğu olan hâline yardım etmesini

isteyen Çiğdem Hanım'ın cümleleri Seher'i etkiler. *"Ona bunu nasıl yaptım? Anneme çocuğunu bıraktı diye gücenirken, ben kendi çocukluğumu nasıl yüzüstü bıraktım?"* (Yıldırım, 2020, s. 430). Seher içindeki kız çocuğuna karşı davranışını, ihmalkâr bir anne davranışı olarak niteler.

Ev romanına göre çocukluk çağı oldukça önemlidir ve her şeyin temelidir. Sonradan yaratılan veya oluşturulan tüm duvarlar temelin üzerinde sarsak durmadan, güçlü görünmesi bu temelden izah edilebilir. İnsanın mutluluğu veya mutsuzluğu buraya bağlanmaya veya burada kopmaya bağlıdır düşüncesi etrafında şekillendirilir. Seher'in düşüncesine göre Ogo mutludur. Çünkü onun çocukluğa doğru sağlam uzantıları vardır, yaralanmamış, örselenmemiş ve içi parçalanmamıştır. Ogo ailesine yolda telefon ederken Seher'in iç dünyasındaki gelişmeler bu kayıtları tutmaktadır. Seher, Ogo'nun ailesiyle etkili iletişimi ve dışarıdan görünen dengeli duruşunu, ruh dünyasındaki çalkantıların yoğun olmamasını onun sağlam bir çocukluk geçirdiğinin işaretleri olarak okur. Göçmen bir ailenin oğlu olan Ogo, bir mühendistir. Gözlerinin renkleri birbirinden farklıdır. Bu farklılık oldukça dikkat çekmektedir. Annesi Cahide Hanım ve babası Refik Bey ODTÜ'nün hocalarıdır. Ogo zarif, düşünceli ve mutlu bir insandır. Roman derin bir mutluluk abidesi olarak portresi çizilen Ogo'ya dikkatleri çeker. Böylece eser Ogo ile Seher'in farklılıklarını çocukluk çağına dayandırır. Çocukluktaki sevgi doyumu ile ilişkilendirir.

> *"Moleküllerine kadar bahtiyar bir adamdı Ogo. Azıcık sevgi gördüğünde büsbütün şenleniyordu. Oysa ben yahut benim gibiler, birazcık sevilsek hemen içleniriz, kalbimizden ağlama isteği yükselir. Ufak bir sıcaklık görüp soyunmaya kalksak içimizden türlü cerahat çıkıverir. Ogo öyle değildi. Neresini kazısam altından kendisiyle barışık, mutlu bir çocuk çıkıyordu"* (Yıldırım, 2020, s. 93) .

Seher'in içindeki çocuk/çocukluk kavramının yaralı ve topal kalması üzerinden aidiyet ve cinsiyet vurgularına yer verilen eserde kişinin kendini kabul etmesini, olduğu gibi sevmesini hatırlatılarak acısıyla tatlısıyla kendi içindeki çocuğa sarılması gerektiği gibi çeşitli iletilerine yer verilir. Bilhassa mutlu olmanın koşulunun kadınların içindeki kız çocuğu ile barışmasından geçeceği vurgulanır. Eserde toplumsal kabul yerine bireysel onaylanma öncellenir.

2.18.2.Ataerkil Düşünce Yapısının Yansımaları

Ev romanında *"aile reisi"* imgesi, Seher'in babası üzerinden somutlanmaktadır. Seher aslında hikâyeler uyduran biridir. Babasının yanında kalmak istemediği hâlde sürekli babasından kaçmak istediğini söylemektedir. Psikiyatrist Çiğdem Hanım, Seher'in kendine bile gizlediği bu gerçeğini açığa çıkarmayı başarır. Seher'in aile hikâyesine göre Seher'in annesi onu terk ettikten sonra babası da İsveç'e çalışmaya gider. Seher'in babası onunla iletişim kurmaya çabalar. Ancak Seher'le iletişimde problemler oluşur. Baba sürekli olarak Seher'e karşı aşırı korumacı ve dayatmacı bir rol geliştirir. Seher, baba-kız ilişkilerindeki duvarların temel sebebini toplumsal cinsiyet rol ve beklentilerine dayandırır.

> *"Ben babama tanışmadığımız için kızgındım. O da bana kendisini babalığını eksik yapmaya mahkûm ettiğim, elâleme karşı zor durumda bıraktığım için öfkeliydi. Babalığı yanlış yerlerde aramak telaşındaydı. Yazları geldiğinde peşime adam takmalar, basit yaz aşklarını tespite kalkışmalar, sahillerdeki kaçamak oynaşmaları öğrenip balkon köşelerinde gözümün içine baka baka anlatarak beni utandırmaya, az sonra kapıya yanaşacak ambulanslardan dem vurup kızlık muayenesi imalarıyla korkutmaya çalışmalar. Yaşadığı ülkede bambaşka bir hayat sürüyor da olsa herhâlde yıllar önce ayrıldığı memleketinde bekâretin testine ambulanslarla cayır cayır öterek gidilecek derecede acil ve elzem bir şey, bir tür hayat memat meselesi olduğuna inanıyor ya da öyle sanıp endişelenmemi istiyordu. Kendince beni korumak için öyle berbat bir yol seçmişti ki ruhumda bir ömür boyu paranoyalardan paranoyalara koşacak, herkesten şüphe duyup en az kendine inanacak, bu yüzden de en çok kendine batıp içini kanatacak uğursuz dikenler yeşertmişti. Bizim küçük tragedyamızda en nihayet kral babam, onu yeterince sevmediğimi düşündüğü için öfkelendi ve kalbinin kutsal topraklarından beni ilelebet* defetti. *Üstelik mutlak iktidarının boyunduruğuna girmemek özgürleştirmedi beni, aksine sığınacak bir kalp aradığım uzun yıllar boyunca için için güdülen gizli bir beyefendinin hayaliyle köleleştirdi. Kral babalarına ulaşamayan kızların uyduruk prenslerin peşine takılmasının ilk örneği değildim tabii. Neyse, işin özeti, babama öfke duymak için yeterince nedenim vardı. Anneme yoktu ama. Varsa da öfkelenmektense onu anlamayı seçtim"* (Yıldırım, 2020, s. 101-102).

Seher babasının İsveç'te farklı bir yaşam tarzına sahip olmasına rağmen kendi memleketinde yeni bir hüviyet, yeni bir konsept ve eski usul bir gidiş yolu bulmasını çarpıcı bulur. Romanda baba prototipi, Seher'in içsel boşluğuna dönük olumsuz izler bırakmıştır.

Tarih içinde erkeklik, genellikle şiddetle iç içe görülmüş ve erkeklerin doğasında baskınlık ve hükümranlık olduğu düşüncesi varsayılmıştır. Ancak toplumsallaşma

sürecinin bireyin duygu, düşünce ve davranışlarını yönlendirdiği daha genel bir ifadeyle bireyi oluşturanın koşullar olduğu düşüncesi, erkeklerin ve kadınların yaşamlarına yeniden bir bakış açısının üretilmesine olanak sağlamıştır. Ataerkil şiddetin olması, erkeğin toplumsal üstünlük konumundan kaynaklıdır (Hooks, 2016, s. 78). Aile içi şiddet de güçlü olanın güçsüz üzerine uyguladığı olumsuz bir eylemdir. Direk'e (2021a, s. 201) göre aile içi şiddet kavramı Türkiye'deki feminist hareketle birlikte 1980'lerde rağbet edilen bir kavram olarak yerini *"erkek şiddeti*"ne bırakır. Bilhassa Radikal feministlerin şiddetin kaynağı olarak gösterdikleri aileye işaret ettiklerini ve şiddetin *"ailenin yapısına ait olduğu"* düşüncesini öne çıkardıklarını belirtir. Ayrıca ataerkil yapının somutlanmış biçimi olarak babanın *"evin reisi"* konumuna da değinir. Sancar (2020, s. 240) ise *"farklı erkeklik biçimleri"* üzerindeki çalışmasında "*aile içi şiddet*"in en çok öne çıkan şeklinden söz eder. *"Eril şiddetin en yaygın türü"* olarak yansıması olan *"aile reisi"* imgesinden bahseder. Buna göre erkeklik kavramı aile fertleri üzerinde çeşitli iktidar ilişkileri geliştirmiştir. Söz konusu imgenin disiplin, terbiye ve namus adı altında kendini yetkiyle donattığına yer verir. Bu erkeklik biçiminin "*koruma-kollama-denetleme-geçindirme"* rolleri gereği eril düşünme biçimi içinde oluşan algıların neticeleri olarak fiziksel şiddete, yasaklamaya, baskıya başvurabildiğinin de altını çizer.

Seher sürekli olarak ev kavramı üzerinden bağlanma sorunun temelinin sağlam olmamasını, babası ile olan bir anıya dayandırır. Psikiyatrist Çiğdem Hanım ile olan sohbetinde babası ile ilgili tekrar edilen bir hatırayı anlatır. Seher babası ile birlikte dedesinden kalan evin balkonundadır. Babası kızını bekâret testiyle tehdit eder. Babası koltukta oturur ve Seher de balkonun korkuluklarına dayanır. Seher, Çiğdem Hanım'a bu anıyı yorumlarken babasının kendisini aşağı atacağından korktuğunu ve bu duygudan dolayı endişelendiğini söyler. Babanın içsel olarak oluşan gücü Seher üzerinde derin izler bırakır. *"Korku. Beni aşağı iteceğini düşünüyorum. Zaten böyle düşünmem için yaptı bence. Aklımı okuyor. Benimle dalga geçiyor, oyun oynuyor"* (Yıldırım, 2020, s. 37). Seher'in çaresiz, yalnız ve korku dolu olarak ifadesini bulduğu konum, onda içsel bir ağırlık oluşturur. Seher, annesiz ve babasız bir kız çocuğu olarak büyümekte iken babasının ona yönelik baskısı derinleşir. Kız çocuklarının çok erken yaşlardan itibaren baskı görmeleri, onların kendilik ve birey olma özgürlüklerini yitirmelerine sebep olur. Seher'in anlattıkları ve anılarında Seher'in ciddi bir güven kaybı mevcuttur. O korkudan ziyade hayatında güvene yer vermek ister. Bahsettiği

olayın öznesi geçmişindeki kız çocuğunun ne duymak istediğini soran Çiğdem Hanım'a Seher'in cevabı şöyledir: *"Bilmiyorum. Güvende olduğunu belki. Ya da bütün bunların geçeceğini"* (Yıldırım, 2020, s. 39). İsveç gibi yabancı bir memlekete gidip orada babası ile yaşamak istemeyen Seher'e halaları ve amcaları da destek verir. Halaları ve amcaları kendi aralarında anlaşarak Seher'in bakımını kendi aralarında paylaştırırlar. Aslında en temelde Seher'in bu taşınma, ev-mekân değiştirmesinin asıl nedeni babasının yanına gitmeme gayesi olduğu sonradan anlaşılmaktadır. Eserde baba-kız ilişkisinin ileride oluşabilecek göstergelerine de eğilmektedir. Hayatındaki göçebeliğin ruhuna da sirayet ettiğini düşünen Seher aynı şekilde erkeklerle olan ilişkilerinde de benzer durumlar yaşamaktadır. En uzun ilişkisinin iki yıl sürmesinin altındaki nedeni eşeleyen Seher, meseleyi babası ile olan iletişimine bağlamaktadır. Seher güvenli bağ kurmayı öğrenememiş biri olarak ilişkilerinde yalpalamakta, dengeyi tutturamamaktadır.

> *"Hayatıma giren erkeklerin taşıdıkları benzerlikleri sonradan fark ettim. Her şeyden evvel mücadele isteyen zor bir yanları oluyordu muhakkak. Arzu ettiğimi alabilmek için beklemem, üzülmem, öfkelenmem gerekiyordu. Sonra, ortada mücadele alanı kalmayınca, cazibelerini yitiriyorlardı. Seçtiğim adamlar bana hissettirdikleri belli duygulardan dolayı açıkça babama benziyorlardı. Bir yandan ne yaparlarsa yapsınlar yeterince sevilmediğimi düşünüp acı çekmeme, bir yandan da sırf hayatımdaki varlıklarından dolayı endişelere gömülmeme sebep oluyorlardı. Vaziyet öylesine ayyuktaydı ki, kimi zaman rüyalarımda yüzlerini babamla değiş tokuş ediyorlardı. İlişkileri mutlu olmak için değil de, adeta gecikmiş bir intikamı alır gibi yaşıyordum"* (Yıldırım, 2020, s. 223).

Sağlıklı bir iletişim temelinde gelişmeyen ve baskıcı baba imgelemi ile büyüyen kız çocukları büyüdüklerinde de yoğun sevilme istemleri, onların ilişkilerini alabora etmektedir düşüncesini ele alan eser ynı zamanda babalık imgelemini sorunsallaştırmaktadır. Esere göre kâfi derecede sorumluluk almayan babanın kız çocuklarına yeterince değer vermemesi, onlarda kalıcı ruhsal hasarlar bırakabilmektedir.

2.18.3.Annelik ve Terk Edilme

Unutma Beni Apartmanı'nda annelik sosyalizasyon süreçlerine dayandırılır. Söz konusu romana göre annelik öğrenilen bir kavram ve toplumsal bir kurgudur. *Ev* romanında da Seher'in annesi üzerinden annelik çeşitli anlamlarda yeniden ele alınmaktadır. Yıldırım'ın incelenen üç romanında da -*Unutma Beni Apartmanı, Dokunmadan, Ev*- anneler çocuklarını terk etmiştir. *Ev* romanında Seher'in gözlem ve

izlenimlerinden hareket edilmekte, bunun mantıklı nedenleri olup olmadığı, bir kadın olarak benzer bir duygudaşlık kurup kurulamayacağı sorgulanmaktadır. Seher daha iki aylık bebekken annesi tarafından terk edilir. Seher beş yaşındayken anne-kız birkaç haftalığına bir araya gelir. Annesi onu bir şekilde almayı planladığını söylemesine rağmen bir daha asla görüşmezler. Seher makul nedenler, masum düşünceler ışığında annesini anlamaya çalışır. Bir kadının kendi bebeğini bırakacak kadar mantıklı bir sebebi olmalıdır düşüncesindedir. Meseleyi birçok nedene bağlar. Hatta bir kadın olarak kendini annesini çok iyi anlayabileceği biri olarak düşünür. "*Hâlini bir kadın olarak ben anlayamayacaksam kim anlayacaktı?"* (Yıldırım, 2020, s. 83). Ancak durumun tam olarak Seher'in düşündüğü gibi olmadığı görülür. Annesinin yanında iki hafta kalışını hatırlar. Sokaklarda annesine olan bakışlar zihninde asılı kalır. Sonraları o sahneleri hatırlar. Müjde Ar'ın oynadığı filmdeki anne karakterini, Mahmut Tuncer'in filmindeki kötü adamları görür. Annesine olan bakışlarına benzetir. Kendi hayatı ile filmlerdeki yaşamı arasında benzerlikler kurar. Seher'in anıları Türk filmleriyle ilintilenmesi ile öne çıkar. 1980'li yıllardaki kadın özne durumlarını irdeleyen Uluyağcı (2002, s. 2) o dönemde Türkiye'de kadının *"özgürlük"* kavramıyla çağrışımı *"cinsellik"* ile birlikte algılandığını, *"özgür"* ve *"serbest"* kadın çağrışımlarının da ya "*bir erkeğin koruması altında bulunmadıklarına"* ya *da "yasal olarak bulundukları erkeklerin otoritesini ihlal ettikleri"* anlamlarına geldiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla romandaki sözü edilen filmler toplumsal cinsiyet vurgularının kadın açısından nasıl olumsuzlandığını öne çıkarmaktadır.

Çiğdem Hanım Seher'in annesi ile ilgili telefon anısı üzerinde konuşmaktadırlar. Seher artık kırka merdiven dayamıştır. Hayatında bazı kararlar almaktadır. Üniversiteden mezun olduktan sonra annesiyle bir kereliğine mahsus telefon görüşmesi yapar. Annesi onu özlediğini ve kendisiyle görüşmek istediğini söyler. Seher fotoğraf anısında annesi ile ilgili telefon konuşması yaparken telefonu kapatmamıştır. Çiğdem Hanım bu durumun onu nasıl hissettirdiğini sorduğunda şöyle cevap verir:

> *"Aptal gibi. İstemediğim bir telefon konuşmasını neden sürdürüyorum ki! Belki yaşla ilgilidir. Bir şeyleri elimde tutmak için uğraşmaya inanmıyorum artık. Bırakmaya inanıyorum. Ben de artık tutmayayım, sıkmayayım, endişe etmeyeyim, öyle kendi hâline bırakayım her şeyi, kalacakları varsa kalsınlar, gideceklerse de gitsinler istiyorum"* (Yıldırım, 2020, s. 328).

Seher, İspanya yolculuğu esnasında anneliği ve annesini sorgular. Eserin bir sahnesinde yolculuk esnasında dinlenme yerinde iki kadının annelik üzerine düşüncelerine aklı takılır. Kadınlardan biri anneliğe övgüler dizer. Kadın kocasından boşanmış ve bir çocuğu vardır. Diğer kadın ise çok istediği hâlde anneliği tadamamanın hüznünü yaşamaktadır. Seher ise annelik ile ilgili toplumsal kabul gören veya anneliği içgüdüsel olduğu düşünülen bir mevzu olarak görmediğini düşünür. Anne olmak istememiş kadınlar da olacağını düşünür. Seher anneliğin bir tercih olduğu, kadınların içinde anne olmak istemeyenlerin bir seçim yaptıkları idrakindedir. Çocuk sahibi olamayan kadınla bir an özdeşim kurar. Kendisinden farklı olarak *"dinleyici"* pozisyonundaki kadının nasihatleri ve anneliğe yönelik olumlu sözlerini dinlemek zorunda kalışına dikkat eder.

> *"Gerçi ben ondan farklı olarak çocuk istememiş, bir çocuk doğurmadığım için kendimi eksik hissetmemiştim. Fakat etrafımı saran annelikle ilgili onca şehir efsanesine, hormon övgüsüne, saadet teranesine rağmen, çocuk yapmamış ya da yapamamış olmaktan değil de, istememiş, içimde böyle bir arzuyu yeşertememiş olmaktan dolayı kendimi kabahatli hissettiğim dönemler olmuştu. Bütün kadınlara bahşedilen bir sevme kabiliyetinin benim içime yerleştirilmediğini düşünüp kendimi mahcup hissetmiştim. Neyse ki zamanla o da geçti. Ama kolay mı bu yaşa gelip evlenmemek, çocuk yapmamak, hadi bunlar belki affedilir de çocuk istemeyi bile becerememek? Her Allah'ın günü arkadaşlardan, akrabalardan asansörde karşılaştığın komşulara kadar uzak yakın her nevi vazifeli memurdan aldığın tavsiye, tariz ve en nihayetinde ilerleyen yaşınla birlikte taziyeleri görmezden gelmek? Analığın ölürse sen de ölürsün! Başka nesin ki! Gelgelim benim kendi sesime bile tahammülüm yoktu. Kendi çocukluğumun sesine hiç yoktu. Çocuğumun sesine olmayacağı besbelliyken annelikle taçlanıp ne yapacaktım? Ben kimin sürgünüydüm ki ne çiçek açacaktım? Almadığım şeyi nasıl verecektim? Almadığım ve vermek de istemediğim şeyi… Zamanla anlamaya çalışmaktan, sonra da dinlemekten vazgeçtim ve rahmimin bekçileri de yavaş yavaş sustular. Meğer dinleme nezaketini gösterene anlatırlarmış. Yan masada karşısındakini saf saf dinleyen kadına acıyarak baktım. Çocuğu olmadığı için değil, dinlemeye devam ettiği için"* (Yıldırım, 2020, s. 269-270).

Romanda Seher figürü üzerinden anneliğin bir seçim olduğu ve sadece içgüdüsel bir anlam olarak çağrışımlanamayacağı, toplumsal baskı mekanizmalarının annelik olgusunu törpülediği iletilerine yer verilmektedir.

2.18.4. Ötekileştirilmiş Bir Karakter: Kader

Ev romanına yansıyan *"ötekileştirilmiş"* bir kadın imgesi de Kader'dir. Seher, Kader ile tanıştığında üniversite birinci sınıftadır. Kader ise üçüncü sınıftadır. Kader para karşılığı bedenini satan ve kazancını bu şekilde sağlayan bir üniversite öğrencisidir. Okuduğu yerde adı çıkmıştır. İnsanların ona bakışlarında bile tiksinti hâkimdir. *"Öteki"* kelimesinin kökü *"öte"* anlamına gelmekte, zamir veya sıfat şeklindeki kullanımındaysa "*düşüncenin kültürel yönü*"nü işaret ettiği söylenmekte, öteki kavramı kişi veya kişilerin *"kültür ve toplum tarafından, geçmiş veya güncel ilişkiler referans alınarak, dikey(sınıfsal) ve yatay (etnik vb.) şeklinde"* (Nahya, 2011, s. 29) sınıflandırılması olarak tanımlanmaktadır.

Seher'e göre Kader, bakışlar tarafından bile ötekileştirilmiştir. Kader ne bakışlara ne de sözlere aldırmaktadır. Kendi bildiği yoldan gider ve kararlarını kendisi verir. *"Onun omurgasının dikliği benimki gibi eğreti, tebessümün mürekkebi benimki gibi zahiri değildi. Yalandan, sahte, düzmece değildi hiçbir şeyi. Bunu anlar ve hayatta kalma azmine, hayır ona da değil, herkese ve her şeye rağmen hayatın kendisi olabilme maharetine hayranlık duyardım"* (Yıldırım, 2020, s. 20). Toplumun dışladığı Kader'i Seher yadırgamaz hatta onunla derin bir dostluk bağı geliştirir.

Toplumda kadının adının çıkması insanların farklı tepkiler göstermesine neden olmaktadır. Kadının bu yüzden nasıl ötelendiği, ötekileştirildiğini veya rencide edici bir mesafe geliştirildiğini Seher gözlemlemektedir. İnsanlar Kader'e bir insan gibi değer vermemekte hatta insan bile saymamaktadır. "*Ötekileştirilmiş"* bir kadın olarak Kader'in yaşam tarzından dolayı sosyal yaşamda *"mesafe"* çerçevesinde gelişir. Sadece Kader'e değildir bu mesafeli tavır, aynı zamanda Kader'in arkadaşı/ev arkadaşı olduğu için Seher'e de yöneliktir. Ötekileşen karakterlerle diğer insanların arasında köprülerin kurulamadığı hatta empatiden uzak bir bakış açısı geliştirildiği ifade edilmektedir.

> *"Davranışlarına ve onunla arkadaş oluşumdan sonra benimle kurdukları mesafeli münasebetlere bakılırsa, okulda herkes onun gece gündüz çalıştığını, her köşe başında kendini sattığını, başka bir hayatı olmadığını sanıyordu. Kader tek bir şeyden ibaretti onların gözünde. Derslere hepsinden daha düzenli giren, hep yüksek notlarla geçen yaşıtları bu kızın, kendileriyle ortak zevkler, sevinçler, hayaller taşıyabileceğini düşünmek akıllarına gelmiyor, dahası ilgilerini çekmiyordu. Oysa bizim minicik, olabildiğince korunaklı, basit bir hayatımız vardı. Kendimize göre neşelerimiz, dertlerimiz, ritüellerimiz"* (Yıldırım, 2020, s. 89).

Kader, Seher'den farklı bir karaktere sahiptir. Seher, Kader'in kendisinden farklı bir yaşamsal tarzı olduğunu düşünür. Kendini zayıf, esrik, bağımlı ve muhtaç bir pozisyonda görür. Kader'i de kendiyle barışık bir kadın olarak değerlendirir. Her anlamda ötekileştirilen bir kadın olan Kader figürü güçlü bir kadın tipi olarak tasvir edilmektedir.

> *"En açık konuşanı, en açık giyineni, en açığı, en açık seçiği. Saklamayı bilmez, saklanmaya tenezzül etmezdi. Öyle tehditkâr bir şeffaflığı vardı ki okulda kimse onu sevmezdi. (...) Küçümser hatta tiksinir gibi yaparlardı ama aslında çevresindeki her şeyi kuşatıp içine çekiveren büyülü ışığından ödleri patlardı. Kendisine yakıştırılan en adi, en bayağı, en pespaye anlamları göğsünde kahramanlık nişanı gibi gururla taşırdı Kader ve en adi, en pespaye anlamların asıl sahibi olmadığını bildiğinden, asla kendinden utanmazdı. Utanacak en az şeyi olanımızdı o"* (Yıldırım, 2020, s. 19).

Seher Paradise'de çalışırken bir gece patronu Şeref onu eve bırakma talebinde bulunur ancak Seher kabul etmez. Şeref ısrarcı olmaktan geri durmaz, Seher ise kararlığından geri adım atmaz. Şeref tarafından fiziksel şiddet gören Seher, ilk defa eve geç gider. Ev arkadaşı Kader onu endişeyle beklemektedir. Seher'i dövülmüş ve yaralanmış bir hâlde görünce çok üzülür. Kader, Seher'e olanlar karşısında hesap sormak için evden çıkar ve bir daha geri dönmez. Seher, Kader'in binanın terasından atlayıp intihar ettiği haberini alır. Ancak onun intihar etmediğine inanır. Kader defnedildikten sonra Seher, Kader'in Paradise'nin üst katından atıldığını düşünür. Polise defalarca meselenin iç yüzünü anlatmasına rağmen olanları kanıtlayamaz. Seher Kader'in hayat kadını olmasının durumu meşrulaştırdığı ve yaşamının da ölümünün de fark etmediğini düşünür. *"Kader'i unutmayı tercih ettiler, hiç yaşamamış gibi"* (Yıldırım, 2020, s. 303). Kader'in ölümüyle kendisini tamamen kimsesiz ve yalnız bulan Seher bunalıma girer. Uzun süre evinden dışarı çıkmaz ve kimseyle görüşmez. Kötü rüyaları ve kâbusları görmeye ve özellikle önceki yaşadığı tüm evleri rüyasında bir bir yakmaya başlama arzusu duymaya ve bu arzuyu gerçekleştirme merakına girer. Seher çocukluktan itibaren uyurgezer olması hasebiyle sürekli uyku ve uyanıklık, düş ve gerçek arasında gidip gelmekte, düşün nerede başlayıp gerçeğin nerede bittiğini bir türlü kestirememekte ve bu durum onu oldukça endişelendirmektedir. Yaktığı evleri seyretmeye başlayan Seher, aynı zamanda bazen de elinde su olduğunu ve bazı yangınları söndürdüğünü de ifade etmektedir. Seher bu yaptıklarıyla beraber geceleri rahat uyumaya başlar. Kendini iyi hisseder ve ruhsal açıdan iyileşmeye başlar. Seher'in

hayatında yıllar sonra rüyalar ve kâbuslar tekrar nükseder. Böylece *Evi Yak* dizisinin formatı ortaya çıkar ancak daha sonra Seher kendisini Çiğdem Hanım'ın odasında bulur. Kader'in sık sık rüyalarına girmeye başlamasıyla yeni yollar ve imkânlar aramaya başlayan Seher içinde oluşan derin huzursuzluğu bir şekilde aşmanın yöntemlerini arama girişimlerinde bulunur. Kader rüyada ona kendisi için yeni bir son yazması gerektiğini söyler. Onu zamanında buluşmayı tasarladıkları Finisterra'ya çağırarak buluşmayı teklif eder. Dolayısıyla Kader'in ölümü Seher'in intihar kararını almasında etkili olur.

Seher, mevcut intihar arzusunun Kader'den gelmediğinin farkındadır. Sadece çektiği azabı dindirmenin bir yolu olarak intiharı seçmektedir. İntiharını *"mutlak bir kurtuluş"* olarak algılayan Seher *"Telefonu kapatmak, ahizeyi fırlatıp atmak, temaşadan ayrılmak, onca zaman tutacağım diye kendimi paraladığım ne varsa, limandan ayrılan bir gemi gibi hepsini geride bırakmak, dünyanın ucunda köpüren okyanusun midesine girip yokluğun bahşettiği karanlığı boylamak istiyordum"* (Yıldırım, 2020, s. 325). Seher ölmek arzusunu taşımaz veya kendisini intihar eğilimlisi olarak tanımlamaz. Ancak yaşama yorgunu olarak daha fazla hayatta kalmayı sürdürmek istemez. Seher roman boyunca varoluşsal problemleri ve geçmişi eşeleyip içinde bir tutam anlam arayışı araması söz konusudur. Kader figürü ötekileştirilen bir karakter olarak resmedilirken hayatın tüm alanlarından dışlanmıştır.

2.18.5.Edebî Sahada Cinsiyet Görünümleri

Nermin Yıldırım cinsiyet meselesini eserlerinde yoğun olarak işler. Romanlarında hayatlarını yazarak kazanan ve geçimlerini kalemleriyle sağlayan kadın kahramanların varlığına değinir. *Ev* romanında, dizi piyasasının bir eleştirisi görünümünde verilen iletisel alanların dışında cinsiyet algısının çeşitli görünümleri de verilmektedir. Seher bir film setinde sanat grubunda çalışmakta ve ütü işi yapmaktadır. Dizinin yönetmeni Nezihe Hoca elindeki senaryoya göre yeni düzenlemeler yapacaktır. Seher oradan tesadüfen geçerken Nezihe Hoca senaryodaki bir meseleyi tartışmaya açmakta, buna göre dizideki kızın oğlandan nasıl ayrılacağı sorusuna bir yanıt aramaktadır. Seher bir anda cevap vermeye başlar. Seher ayrılık mevzusunun cinsiyetler açısında değişkenlik taşıdığını, erkeklerin ve kadınların davranış açısından farklı tepkileri olduğunu söyler. Seher'e göre erkekler açık bir biçimde "*Gidiyorum"* deyip gidebilmektedir. Oysaki

kadınların gidişi farklıdır. Seher'in algı dünyasında toplumsal cinsiyet temsillerine göre erkeklik açık ve net olmayı tanımlamakta, kadınlar daha belirsiz ve muğlak bir düşünce ve duygu dünyasına göre düşünülmektedir. *"Biz genelde bu konularda söylediğimiz şeyleri hemen yapmayız. Söylemekten vazgeçtiğimizde de bir bakmışız gitmişiz. Hani böyle ekmek almaya filan çıkıp geri dönmeyebiliriz mesela"* dedikten sonra Nezihe Hoca bunun dünya edebiyatı literatüründeki bir davranış tarzı olduğu konusunda Seher'i uyarır. Nezihe Hoca cinsiyet ilişkilerinde dünyada ve ülkemizde farklılıklar olduğunu vurgularken Seher'in konuyla ilgili yorumu cinsiyet temelinde feminist bir eleştirel bağlam oluşturmaktadır.

> *"Yüzünü buruşturup saçmaladığımı, ekmek almaya çıkıp bir daha geri dönmeyen bir kadın tanımadığını, ayrıca hikâyenin Montmartre'de değil Bayrampaşa'da geçtiğini söyledi. Ona kadınların Leydi Macbeth'le Yalan Rüzgarı'ndaki Sam arası bir şey olmadığını, erkeklerden öğrenmeye çalıştığımız sürece kendimizden bir halt anlayamayacağımızı anlatmadım, bu konudaki düşüncemi merak ediyormuş gibi görünmüyordu."* (Yıldırım, 2020, s. 107).

Seher'e göre kadınlar hayallerini okudukları romanlardan veya izledikleri filmlerden/dizilerden almışlardır. Oysa bu film/dizilerin veya yapıtların oluşturucusu erkeklerdir. Erkeklerin gözünden tanımlanan kadınlık ve erkeklik kavramları tek ve taraflı bir yönden bakıldığı için gerçeklikle pek örtüşmemektedir. Nezihe Hoca Seher'in yorumlarını beğenmemiş gibi davransa da yine de onu senaryo ekibine alır. Seher'in senaryo ekibine alınışından sonra Seher oldukça orijinal senaryolar yazmaya başlar. Toplumsal cinsiyet anlayışının dışında yeni imgelerle senaryoları yazmaya başlayan Seher'in tespitleri de roman içinde görünürlük kazanır. Romanın finalinde Nezihe Hoca'nın ekmek almak için çıktığı ve eve bir daha dönmediği görülür. Romanın bu kesitinde kadınların edebiyat ve sanat alanlarını erkek odaklı okumalardan dolayı kadınlık yönünün eksikliğine göndermeyi içerir. Öte taraftan edebî eserlerin kendi koşullarından bağımsız yorumlanamayacağı iletisi verilen eserde toplumsal cinsiyet algılarının dönemin kültürel ve sosyal yönlerinde ayrı düşünülemeyeceği de vurgulanır.

Ev romanının diğer bir yönü de müzikle cinsiyet arasındaki gözlemlerdir. Seher küçük yaştan itibaren çok fazla ev değiştirmiştir. Bundan dolayı şarkılarla çağrışımdan çağrışıma mekânsal olana uzanabilmekte; şarkılar, anılar ve zamansal geriye dönüşlerle hâlini *"Türkü Türkü Türkiyem"* olarak ifade etmektedir. Her şarkı, tarihiyle birlikte Seher'in belleğinde yer almakta ve onu mekânsal olarak anılarına götürmektedir. Seher

tüm yaşamının gidişatını ev değiştirmesi yani *"taşınması"* ile nedenselleştirir. Her şarkı bir ev ile özdeş bir hatırayı çağrıştırmakta -halasını veya yengesini- hatırlatmaktadır. Seher'in düşünce dünyasında ev ile kadınlar arasındaki anlam bağlantıları kadının ev içindeki görünürlüğünün yoğunluğundandır. Fikret amcasının evinde kalmasına rağmen amcasını değil amcasının eşi olan Sevim'in dünyasını daha çok izleme olanağı bulmuştur.

Kadınların toplumsal cinsiyet konumlanmasında müzikle ilişkisi cinsiyet rollerine göre şekillendiği, kadına atfedilen "*rol ve görevler onun günlük hayat pratiğinde müzikal deneyimlerini yarat"*tığı, yine annelerin bebeklerine ninniler söylemeleri ve yas törenlerinde çoğunlukla kadınların ağıtlar söylemesi *"belirleyici"* bir durum olarak ifade edilmektedir (İrten ve Sazak, 2019, s. 728). *Ev* romanında Seher'in nazarında oluşan algı her evde her kadının bir müzik yönü vardır. Sevim yengesi Sezen Aksu dinlerken; Meftune Nilüfer'in şarkılarıyla hayat bulmaktadır. Romana göre kadınlar yerleşik algının dışında bir hayat özlemi içinde düşlemlerinin imkânsızlığını müziğin söz ve ritmiyle geçiştirmektedir.

2.18.6.Evi Yak'ın Hikâyesi ve Seher'in Rüyası

Nermin Yıldırım'ın romanlarında genellikle *"ev"* izleğini kullandığı ve cinsiyet düzeni açısından *"ev"* ve *"kadın"* arasında semantik bir bağlam kurduğu düşünülmektedir (Kul, 2022, s. 17). Yazar *Ev* romanı ile ev'in anlamını derinleştirmekte, mekânsal ve yaşamsal çağrışımlar etrafında örülen bir algılama ile ev'in kendisini romanın merkezi yapısına yerleştirmektedir.

Mekânlar açısından bakıldığında kadınlar özel alan olarak ev ile ilişkilendirilmektedir Ev genellikle cinsiyet temsilleri açısından kadın ile birlikte düşünülmektedir (Ersöz, 2015, s. 82). Erkekler daha çok dışarı/ kamusal alan ile algılanır. Beauvoir'e (2021b, s. 180) göre mekânın ve zamanın içinde "*döngüsel"* bir akışın çağrışımı vardır. Dolayısıyla erkeğin tüm yaşama erişimi olduğunu kadının ise *"aile topluluğuna"* katıldığını ve ev ile birlikte düşünüldüğünü vurgular.

Romanda ev ev gezen Seher figürünün en çok bahsettiği, gözlemlediği, acılarına ve sevinçlerine ortak olduğu, kimi zaman ötelediği ama hep hatırladığı kahramanlar çoğunlukla kadınlardır. Ev ile kadınlar arasında bir paralellik gören Seher, kadının yaşamsal dünyasının değişmesinin eve nasıl yansıdığını da gözlemler. Romanda

Seher'in iki yolculuğu vardır: Birincisi içe doğru olandır. İkincisi ise dış dünyadaki yolculuğudur. Seher içsel bir yolculuğun, çocukluk anılarının kendi üzerinde bıraktığı tortuların izlerinin ne kadar kalıcı ve silinmez olduğunun farkındalığıyla başını hep geriye doğru uzatır. Çıktığı iki tür yolculukta da kendini yanına alan Seher eninde sonunda yine kendine döner yani ev'ine. Gürbilek (2020, s. 52) günümüzde coğrafyanın ya da dünyaya gelinen evin *"kader"* olması alegorisindeki mekânsal ve izleksek çağrışımları, ev'e dönüşün çeşitli anlamlarının ihtiva ettiği imkânları belirtiğini söyler. Türk edebiyatının büyük ustalarının ev, ev'e dönüş argümanları çerçevesinde kendine doğru yolculuğuna değinir. Sanatçıların çağrışım alanlarında kullandıkları ev'in, ülkenin, mekânın anlamlarını irdeler. Öte taraftan yazar *"coğrafya kaderdir"* kavramını Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyatımızda ilk defa söz eden isim olarak belirtir ve "*Coğrafi kaderi, ülkenin kaderiyle yazarın kişisel kaderini iç içe geçiren*"in (Gürbilek, 2020, s. 141) ise Cemil Meriç olduğunu vurgular.

Ev romanı ev kavramının problematize edildiği, kalmak'la gitmek arasındaki çıkmazı; gidişin, terk edişin aynı zamanda da bir dönüşün hikâyesi olarak belirmektedir. Romanda iç hikâye olarak geçen *Evi Yak* dizisi de mekân, ev, aile ilişkileri, cinsiyet temsilleri ve özel alan odağında yeniden bir bakışın eseri olarak konumlanmaktadır.

Mekânların da *"üretildiğini"* dile getiren Lefebvre (2020, s. 360) bilgi-iktidar-mekân üçgeninde *"bilme ve iktidar ile bilme ve şiddet"* arasındaki örüntüden bahsetmekte ve *"tahakküm altındaki mekânda zorlama ve şiddet"* olduğunu dile getirmektedir. *Ev* romanı içindeki dizinin adının *Evi Yak* olması mekân olarak *"ev"* kavramını genişletmektedir. Romanda özel alan olarak bilinen *"ev"*lerde yaşanan eril tahakküm ve şiddetin bir yansımasını ortaya koymak aynı zamanda Çiğdem olarak bilinen dizi figürünün amaçsallaştırdığı temel bir motivasyondur. Çiğdem evlerdeki bu şiddeti bir şekilde yeniden tanımlamak ve ev içi şiddete bir çözüm geliştirmek istemektedir. Dizinin senaryosunu da Seher yazmaktadır.

Seher'in çocukluğundan ve ilk gençlik yıllarından yaşama, ailesine ve kendine yönelik şiddet duygusu içeren anıları düşünsel dünyasında fotoğraflaması bilhassa uyku ile uyanıklık arasında belirsiz bir zaman diliminde şiddetin ana merkezi olarak gördüğü ev'leri yakması, eserin öne çıkardığı önemli bir metafor olduğu görülür.

Seher bir kız çocuğu olmanın aynı zamanda mekânla da nasıl uyumlandığı ya da uyumlanamadığı gerçekliğiyle cebelleşmesi yoğun olarak eserde görülmektedir. Sürekli

yer, ev değiştirmiş bir çocukluktan, çeşitli evlerin mahremiyetlerine tanıklık etmiş, kendi benliğinde ve de içsel dünyasında ailevi sebeplerin verdiği şartlardan dolayı ortada kalmış bir kadın olarak bağlanamama/ aidiyet kuramama sorunuyla karşı karşıya kalan Seher geçmişin şimdinin içine yağdığı bir çeşit çağrısımsal durumlar yaşamaktadır. Romana göre Seher hayatı boyunca kendini evinde hissedememiştir. Ev diye vurgulanan anlamsal çağrışım; özel alan, hatıralar, içsel kopuşlar, cinsiyet ilişkilerindeki iktidar algısı şeklinde biçimlenmektedir. Bachelard (2017, s. 48) ev'i bireyin realitede yer alan *"bir hayaller yekûnu"* olarak tanımlar.

Roman ev, kitle iletişim araçları ve cinsiyet temsillerinin girift açıdan birbirlerini etkilediğini ifade eder. *Evi Yak* televizyon dizisi bu yönden romanda anlamlı bir bağlam oluşturur. Özel alan olarak evler, kadınların düşünüldüğü ve bu mekânla iliştirildiği yerlerdir. Romanda geçen *Evi Yak* dizisi, kadının özel alanla algılanmasını problematize eder. Ersöz'e (2015, s. 85) göre kadının özel alanla özdeş tutulması aynı zamanda "*iki kişi arasında gerçekleştiği ve dış dünyaya kapalı olduğu kabul edilen aile içi ilişkilerin özel alan olduğu ve hukukun buna müdahale edemeyeceği"* düşüncesi tarihsel süreçlerde uzun yıllar savunulmuştur. Romanda dizi-televizyon faktörü ile özel alan-ev ve cinsiyet algısına dönük anlamlar birlikte değerlendirilmektedir. Düşünde Seher, elinde bir benzin bidonuyla evleri yakma eğilimi gösterir. Evi yakma düşüncesi psikiyatristi Çiğdem Hanım tarafından irdelenir ve evi yakmaya çalıştığı zaman Seher'in "*Suyu döksem alevler sönecek biliyorum ama dökmüyorum"* cümlesine odaklanır (Yıldırım, 2020, s. 174). Evi neden yakmak istediğini/yaktığını sorar. Seher "*Bütün mikroplar ölsün istiyorum. İçindeki, içimdeki bütün mikroplar"* (Yıldırım, 2020, s. 175). Hem düşlerinde hem de senaryosunu yazdığı dizide evleri yakma girişimlerinin nedenlerini Çiğdem Hanım çözümlemeye çalışır. Dizideki anlama göre ev hem insanın içinde yaşadığı hem de içinde yaşattığı bir anlam çerçevesidir. Seher yazdığı son dizi olan *Evi Yak'*ın başrol oyuncusu olarak Çiğdem ismini kullanmaktadır. Seher'in düşüncesine göre dizi figürü olan Çiğdem'in evi yakmasının temelinde aile içinde yaşanan kötülükleri yok etmek, anlaşmazlıkları bitirmek, yıllarca süren şiddeti ortadan kaldırmaktır.

Eserde üç tane Çiğdem ismi kullanılmaktadır: Birincisi Seher anne karnındayken kendisine verilen isim, ikincisi Seher'in gittiği psikiyatrist olan Çiğdem Hanım, üçüncüsü *Evi Yak* dizisinin başrolündeki Çiğdem. Senaryo yazarı olan Seher, yazdığı

son dizi olan *Evi Yak*'ın başrol oyuncusu olarak Çiğdem ismini kullanmaktadır. Çiğdem isminin dizideki çağrışımları söz konusudur. Seher ve Çiğdem kahramanlarının iç içe girift ve çetrefilli bir anlam içermesi yine Seher'in ev ile ilgili düşsel ve eleştirel temayüllerine göndermedir. Seher'in senaryoda Çiğdem'i kurgusal kahraman olarak dizayn etmesi, Çiğdem'i kontrol altına alamaması ve kendi hayatındaki temel problemlerin iç içe geçmesi, hatta kendi yarattığı bir karakter olarak Çiğdem'e özenip onun gibi davranmaya meyletmesi, kimi zaman düş ve reel dünyasıyla bu karışıklığın yaşanması söz konusudur. Gerçek yaşamda, Seher de Ayvalık'taki dededen kalma evi yakmayı istemektedir ve kardeşlerin uzun süredir üzerinde anlaşamadığı bu evi yakarak anlaşmazlığı ortadan kaldırma hissiyatı içine girmiştir. "*Sanırım ne yaparsam yapayım varamayacağımı ve yerine de bir başkasını da koyamayacağımı artık anladığım İthaka'nın hayalinden onu yakarak kurtulmak istiyordum"* (Yıldırım, 2020, s. 184). Seher'in İthaka olarak tanımladığı ev mitolojik bir göndermeyi de içermektedir. Cassin'e (2020, s. 19) göre İthaka *"Nostaljik bir şiir"* olarak anlatılan, Odysseus'u konu alan Yunanlıların ünlü destanı *Odysseia* eserindeki *"eve dönüşü""* imgelemektedir. İthaka benzetmesi ile Seher'in ev, vatan, yurt-yurtsuzluk temalarından duygusal bir anlatım olanağı aradığı görülmektedir. Seher rüyasını gerçekleştirmek için bir gece önce hazırlığını yaptığını söyleyerek sabah bu düşüncesinde vazgeçişinin rahatlığını da anlatır. Buna göre sabah ilk olarak Ayvalık'a giderek o metruk ve boş evi yakmayı düşünmektedir.

Evi Yak dizisindeki Çiğdem büyüdüğü evi ateşe verir. Çiğdem dizi boyunca kendince adalet tesis etme çabasında, dünyadaki haksızlıklara karşı adaleti kendi sağlamak istemektedir. Çiğdem "*içeride işlerin yolunda gitmediğini bildiği, bilhassa kadınların ve çocukların acı çektiği ailelerin evlerini*" ateşe vermektedir (Yıldırım, 2020, s. 183). Çiğdem'in özellikle özel alanı hedef alması ve *"haksızlıklar*"ın merkezi olarak "*kadın ve çocuklar"*ın mağduriyetini öne çıkarması romanın cinsiyet temelli eşitsizliğin karşısında yer alması ile ilgilidir. Romanda diğer eleştirilen bir durum da televizyondaki ısmarlama senaryoların dizilerdeki tezahürleridir. Televizyonlar bir kitle iletişim aracı olarak izleyiciler üzerinde etkiler bırakabilmekte, "*tutum ve davranışları yönlendirmekte"* (Gürer ve Gürer, 2020) olduğu bildirilmektedir. Seher satır aralarında bu dizilerin tenkitlerini Çiğdem karakteri üzerinden anlatır. Çiğdem gizli bir kundakçı ve kadınları koruyan biridir. Seher gizli bir kadın kahraman imgesinin toplumun bazı

mecralarında yeteri kadar güncel meseleler yerine ticari bir odak olarak görülmesiyle ilişkilendirir. Senaryosunu yazdığı *Evi Yak* dizisinde Çiğdem'in aşk yaşadığı Ali karakterine yer vermek istemez. Aşk dizilerinin gerçek olmayan, erkeklik ve kadınlığın klişe algılarının içinde yansıtılmalarını istememektedir. Seher televizyon dizisinin muhtevası ile ticarileşen bir anlayışı problematize ederken aynı zamanda dizinin yarattığı etkilenim alanını da yansıtmaktadır.

Nezihe Hoca, dizinin senaryosu içinde aşk'ın geçmesini Seher'den istemiştir. Seher yarattığı Çiğdem karakterinin Ali ile olan aşk meselesinde beklentilerin evlilikle bitmesi üzerine kurulduğu düşüncesini öne çıkarır. Dizilerde kadın karakterin başrolünde tek başına bir güç oluşturmasının beklentilerin dışında gerçekleşme ihtimaline kapalılığını gösterdiğini düşünür. Romanda aşk'ın olmadığı bir dizide kadın başrolünün sadece kahramanlık göstermesi, aile kurumuna yönelik olarak bir tehdit algısı oluşturacağı kanaatine yer verilmektedir. Böylece Seher yarattığı başrol oyuncusu Çiğdem'in yolunda gitme arzusu duyar. Seher'in rüyasını dizideki Çiğdem gerçekleştirmektedir.

Seher'in yazdığı dizi İstanbul'da çeşitli etkiler yaratır. Birçok evin yakıldığı haberi üzerine bir gazeteci konuyu araştırır, yakılan evlerde çeşitli acıklı öykülerin olduğunu söyler. Yazarın diğer eseri olan *Dokunmadan* romanında olduğu gibi üçüncü sayfa haberlerin toplumsal açıdan doğallaştırılıp normalize edilmesini bu romanda da sorunsallaştırıldığı görülmektedir. "*Üçüncü sayfa haberlerine konu olmuş tiplerin, karısını bıçaklayan kocaların, evladını taciz eden babaların –genelde hapiste değil evlerinde olmayı becerebildikleri için – yaşadığı evler yanıyordu"* (Yıldırım, 2020, s. 185). Çiğdem'in haksızlık ve suç karşısındaki tavrı, dizinin toplum üzerinde tesirlerinin görünmesiyle kışkırtıcı olduğu üzerine düşüncelerin gelişmesine neden olur. Oluşan yangınlar ile *Evi Yak* dizisinin kahramanı Çiğdem'in yaptıklarıyla ilişkilendirilen gazete haberi dizinin bitirilme sebebi olur. Dizi bir finale bağlanarak sona erdirilir.

Eserin diğer önemli bir hususu da düşlem ve realitenin iç içe geçmesidir. Seher sürekli olarak uykusunda çeşitli evleri yakma girişiminde bulunmaktadır. Ancak Seher'i etkileyen şey evi yakma fikrinin uykudayken gerçekleşmiş olabilme ihtimalidir yani gerçekliğinden emin olmadığı gibi düş olduğu konusunda da mutabık değildir. İhtimallerin ürkütücü göründüğü ve içsel olarak dağıldığı bir dönemde psikiyatrist Çiğdem Hanım'a giderek bir çözüm arayışına girer. Seher'in ağzından anlatılan

hikâyelerin ve geçmişe dönük anıların hayal veya gerçeklikle karışık bir tasavvur oluşturması karşısında Doktor Çiğdem, anlatıların çelişik olma ihtimali bile olsa durumu önemsememektedir. Doktor Çiğdem'e göre asıl önemli olan olayların tahayyülümüzdeki yansımalarıdır, gerçekte olup olmamasının bir önemi yoktur. Gerçeklikte olan ile insanın algı dünyasında asılı kalanlar birbirine eklemlenerek yeniden bir varlık gösterebilmektedir. Kişinin oluşturduğu zihin haritasında yansıyanlar yanılsama bile olsa kişinin bu yanılsamaları kendi gerçekliği olarak ortaya koyması durumu, yüklediği anlamla ilişkilidir.

Doktor, Seher'in iç dünyasındaki karanlık noktaları da görmesine vesile olur. Seher kendi geçekliğinden ürker. Gelen iş tekliflerini reddeder. Arkadaşı Kader ile yıllarca hayalini kurduğu yolculuğa çıkmaya karar verir. Seher yolculukta ev kavramını irdeler. Seher için *"ev"* aynı zamanda bir ülkeyi, yurdu, içsel dünyayı ya da türlü anlamları da simgelemektedir. Yolculukta eşlik eden Ogo'nun arkadaşı Yakup ile tanışır ve Yakup'un ev ile ilgili düşüncelerini kendi düşünceleriyle harmanlayarak tekrardan süzgeçten geçirme fırsatı bulur.

> *"Hayat acayipti. Herkesin içinde başka türlü bir ev hayali. Bir çatı, bir yuva, bir sevgili, bir dost, bir ben, hangi kisveye bürünürse bürünsün, içine girip sığınabileceği, orada kendini güvende hissedeceği imkânsız bir huzur telakkisi. İşte o huzurun terkibi kimimiz için envanterlerde anılmayacak denli tali, ruhi bir reçeteden ibaretti. Tam da böyle olduğu için bazılarımız ısıtmayı beceremeyen evlerimizi yakıyor, bazılarımız da ısınmayı çoktan geçmiş, hiç değilse donmamak için başımızı sokacak bir dam arıyorduk. Herkesin evden, başka şey anladığını söylerken haklıydı Yakup."* (Yıldırım, 2020, s. 208).

Senaryosunu Seher'in hazırladığı televizyon dizisi *Evi Yak;* medyanın, kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyet algılarının dair eleştirel bir bakışa sahiptir. Bununla birlikte aynı zamanda ailede, aile ilişkilerindeki şiddete ve kadına dair şiddetin ev içindeki görünümleri eserde yansıtılarak sorunsallaştırılır.

2.18.7.Kadın Olmak, Kamusal Alan ve Korku

Ev romanı kadının kamusal alanda duyduğu korkuya değinir. Romanın bir sahnesinde Seher ile Ogo yoldadır. Ogo kendisi için oldukça önemli olan kol saatini dinlenme yerinde unuttuğunu fark eder. Seher'e beklemesini söyler ve saati almak için geri döner. Seher'in yanında Şerbet adlı köpek de vardır. Yolda beklerken Şerbet'in huzursuzlanıp havlamasıyla beraber Seher ürker. Yalnız başına yoldaki bir kadının

başına gelebilecek olumsuz senaryoları kafasında kurar. Kadın kavramı eril düşünce yapısında beden üzerinden algılanmıştır. Kadınlar saldırıya uğramaktan, bedenlerine bir zarar gelmesinden ve özgürlüklerinin yok olmasından korkmaktadırlar (Beauvoir, 2021b, s. 56). Erkekler kendi var oluşlarını gecenin bir yarısında dışarı çıkıp gerçekleştirebilirken kadının tek başına bir sokakta kalması bile ciddi bir korku nedeni olabilmektedir. Erkek kadınlar için korku anlarında bir güven alanı oluşturma anlamı içerebilmektedir. Ogo yanındayken kendini güvende hisseden Seher'in tek başına kalması onu korkutur. Seher, algı dünyasının kodlarını irdelemeye başlar. Yaşadığı yoğun korku dolu hayalleri ve ürküntüyü sebepleriyle birlikte incelemeye çalışır. Romanın bu sahnesi kadınların erkeklerin yanında kendilerini güvende hissetmelerini sorunsallaştırmaktadır. Seher'i düşündürten şey Ogo'yu güvenlik alanı olarak görmesidir. Cinsiyetler arası güven alanında kadınların kendileri için güvenli bir liman olarak gördükleri erkeklerin gölgesinde yaşama çabası cinsiyet temelindeki bir düşünüş biçimiyle Seher'in zihinsel süzgecinden geçer.

> "*Bir erkeğin yanında daha güvende olduğumu düşünmeyi kendime hiç yakıştıramadım. Sonra kendi kendime parmak salladığım için de canım sıkıldı ama. Ne yapsaydım yani! Bu felaket senaryolarını hasta aklım oturduğu yerden üfürmüyordu ya! İnsan korkunç şeyler öğreniyor hayattan. Dehşet verici tecrübeleri oluyor yahut başkalarının tecrübelerinin zehriyle dolup taşıyor. Pippa Bacca diye birinden haberdar oluyor mesela. Kaç yaşındaydım o haberi okuduğumdan, yirmi sekiz mi? Öyle bir haber okuduktan sonra ıssız bir yolda kendini güvende hissetmek kolay mı sanki?"* (Yıldırım, 2020, s. 231).

Seher, kadınların sokakta ve dışarıdaki bir alanda kendilerini güvende hissetmemelerinin nedeninin doğuştan olmadığını düşünür. Kültürel açıdan oluşturulan algıların, kadınların zihinsel dünyasında büyük korkular oluşturmasının ötesinde iç dünyalarına korku fikrinin ekildiğini ve bu ekilmiş fikrin bir şekilde filizlendiğini düşünür. Bundan dolayı büyüyen fikrin kadının zihinsel dünyasına kök saldığını ve bu fikirle büyümüş birinin bundan kurtulmasının, bu fikirleri aklından atmasının çok da kolay olmadığına hükmeder. Seher, Pippa Becca'nın haberini ifade ederken korkunun tüm kadınların içinde nasıl boy verdiğinin de bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Romana göre bir kadının korkunç bir şekildeki sonu, diğer tüm kadınların da korkuyu derinden hissetmelerine neden olmuştur. Bir kadının ölümü binlerce kadının korkmasıyla sonuçlanmıştır. Kadınlık ve erkeklik algılarının nasıl tezahür edildiğini

kritize ederken erkeğin kadına yönelik şiddetinin somutlaştırıldığı Pippa Bacca gibi basın yollu haberlere gönderme yapılır.

Toplumsal süreçlerin bireyler üzerinde çeşitli etkileri olmaktadır. Kadınlar sadece gördükleri, duydukları bir olay veya haber karşısında da endişe tohumlarını düşünce dünyalarına serpebilmektedir. Yaşla birlikte kadınlar korku ve kaygılarını büyütmek durumunda kalmakta ve böylece erkeğin varlığını duyumsama ile kendini iyi ve güvende hissetme mecburiyetini öğrenmişlerdir. Seher bu durumu şöyle izah eder:

> “*Bir kadının her daim bir erkeğin korumasına ihtiyacı olduğunu dinleyerek büyümüşsen, geceleri sokakta peşine takılan manyakları ancak elindeki telefondan babanı aramış gibi yaparak püskürtebilmişsen, yalnızken rahatsız edildiğin barlarda yanında bir erkek varken ferah fahur oturabilmişsen, sonunda yanında bir erkek varken kendini daha güvende hisseden bir kadına dönüşüyorsun işte. Böyle hissettiğim içinde kendime yüklenmenin haksızlık olduğunu düşündüm. İçimden ben ne utanacağım diye tısladım, beni böyle korkutanlar utansın”* (Yıldırım, 2020, s. 231-232).

Seher’in anlatımlarının ana noktası toplumsal kulvardaki cinsiyet algısıdır. Temel sebebin toplumsal cinsiyet algıları olduğu Seher tarafından bilhassa belirtilmektedir. Öte tarafta yolda bekleyen Seher, karşıdan gelen üç kişinin varlığını karaltı şeklinde görmektedir. Karşılaştığı kişilerin cinsiyetlerine göre korku ve kaygı düzeyini ölçen Seher gelenlerin bir erkek ve iki kadından oluştuğunu görmesiyle kaygı düzeyinin düştüğünü fark eder. Seher de artık bir güvenlik alanı oluşturmuştur. Seher’e göre *“İki kadının yanında yürüyen bir erkeğin bana fenalık yapamayacağı inancı”* (Yıldırım, 2020, s. 232) onun kendini güvende hissetmesine neden olmuştur. Kadınlığın inşasında korkunun nasıl oluştuğu ve geliştiği, feminist düşüncede olduğu gibi *Ev* romanda da irdelendiği görülmektedir.

3.BÖLÜM

CİNSİYET ALGILARI

3.1. KELİMELER, KAVRAMLAR VE SEMBOLLER ÜZERİNDEN OLUŞAN CİNSİYET ALGILARI

3.1.1. Deyimler, Atasözleri ve Diğer Kavramlar

İlk baskıları 2000 sonrası yapılan ve incelemeye esas alınan romanlarda toplumsal cinsiyet algısı açısından sorunsallaştırılan çeşitli dilsel kalıplar, deyimler ve atasözlerine yer verildiği ve bunların eserlerdeki kurguyla, kurgudaki olaylarla harmanlanarak problematize edildiği görülmektedir. *Siyah Süt* eseri cinsiyet algılarına dönük eleştiriyi dilsel ifadelerden ve kalıplaşmış kavramlardan hareketle eleştirir. Feminist teorinin Türk edebiyatına yansıması açısından dikkat çeker. Söz konusu eser, cinsiyet algısına dair Türkçedeki dil ve kalıp yargıları ele almakta, dil ile kadın meselesi arasında bağlamın oluşuma eğilmektedir. Dil üzerinden kadının toplumsal konumuna eleştiri sunan eser birkaç noktaya değinir. Cinsiyet algısında kadınların medeni hâlinin toplumsal kodlarda nasıl değerlendirildiğini *"evde kalmak"* deyimi üzerinden anlatır. Romanda *"Evde kalmak"* deyimi günümüz toplumunda kadınlar için kullanılan merhametsiz bir kavram olarak değerlendirilir. *"Evde Kalmış Kız Manifestosu"* üzerinden yeni bir dil ihtiyacı dile getirilir. Evde kalmak kelime grubu yerine *"evde/otelde/seyahatte/gurbette kalan"* anlamlarına dönüştürülmesi gerekliğine vurgu yapılır. "*Yuvayı dişi kuş yapar"* atasözünün 21. yüzyıl koşullarında geçerli bir kalıp olmadığı hususu öne çıkarılır. Eserde söz konusu atasözünün kadına yüklediği rollerin doğayla ilişkisinin olmadığı ve asıl itirazın dil ve kültür odaklı olduğu dile getirilir. Çünkü romana göre "*aynı yuvada kalan kuş yok"*tur (Şafak, 2007, s. 36). Eserde verilen iletilere göre zaman ve yaşam değişmiştir. Türkçenin de 21. yüzyıl koşullarına uyumlanması gerekmektedir. *"Evde kalmak"* deyimi nasıl ki çağın şartları içinde anlamını kaybetmişse *"Bir yastıkta kocamak"* deyiminin de çağdaş dünyada pek yeri olmadığı ifadesine yer verilmektedir (Şafak, 2007, s. 36).

Eserde *"Kadın başına"* deyimi ile yazın dünyasının eleştirisi yapılmaktadır (Şafak, 2007, s. 47). "*Düşmüş kadın"* imgesi ve *"Kol kırılır yen içinde kalır"* sözleriyle kadının toplumsal yönüne ilişkin algıları eleştirir. Kadın- kadıncık, hanım- hanımcık gibi çeşitli nitelemeler eleştirilir. Ayrıca eserde kadınların sıfatlarla anlatıldığı vurgusu vardır.

> "*İşin tuhaf yanı, bir kadın aynaya baktığında, o da kendi kendisini bu sıfatlarla algılıyor. Kendimizle kurduğumuz ilişki bile dolaylı, kendimizle sohbetlerimiz bile kültürel değerlerin gölgesinde. Ve kadınlar birbirlerine karşı ne kadar acımasız olabiliyorlar"* (Şafak, 2007, s. 158).

Romanda diğer bir husus da kadınların kadınlık durumlarını *"kirlilik"* kelimesiyle addetmesidir. "*Kirlidir kadın. 'Yaptığı bir şeyden dolayı değil, olduğu bir şeyden dolayıdır' bu kabahat"* (Şafak, 2007, s. 51).

Masumiyet Müzesi romanında *"sahip olma"* veya *"elde etme"* ve *"ciddiyet"* gibi kelime ve kelime grupları bağlamsal açıdan anlamlı mesajların akıtıldığı dilsel kodlar olarak öne çıkarılmaktadır. Eserde yoğunlukla geçen söz öbekleri toplumsal cinsiyet algısında çeşitli anlamlar ihtiva etmektedir. Eserde bu kavramların ironik bağlamlarla kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca söz konusu kavramların dilsel kodlar bakımından kadınlar üzerinde baskı kurma anlamını da gösterdiği eserde belirgin bir biçimde yansıtılmaktadır.

Berktay (2018, s. 136) dilde ve kültürde kodların *"kültürel temsiller"* şeklinde görünürlük kazandıklarını ifade etmektedir. Kültürel temsillerin muhtevası belli bir zihinsel düzleme işaret etmekte ve onu bir şekilde anlamlandırdığı düşünülmektedir. Toplumsal kulvarda kadın ve erkek kamusal ve özel alan içinde ayrımlandığı gibi konuşulan mevzular, kullanılan ibareler de bir ayrıştırma olduğu romanlarda yansıtılmaktadır. *Havva'nın Üç Kızı* romanında sorunsallaştırılan dil meselesinde erkek erkeğe konuşmak ifadesidir. Söz konusu temel bağlamda, sadece erkeklerin ilgi alanı olarak değerlendirilen ve kamusal alanın erkeklerle ilintilendirilmesidir. Peri, iş adamının yalısındaki sohbetlere kulak kabartır. Kadınlar ve erkeklerin birbirinden farklı alanlarda kendilerini ifade ettiklerini gözlemler. Erkekler futbol, siyaset ve ekonomi konuşmaktadırlar.

> "*Peri geniş salona girdiğinde bütün konukları yemek masasına toplanmış, gruplar hâlinde sohbet ederken buldu. Adnan, bir yatırım bankasının CEO'su olan bir aile dostlarıyla sohbet ediyordu. Coşkulu yüz ifadelerine bakılırsa ya politika konuşuyor*

olmalıydılar ya futbol; bu ülkede erkeklerin duygularını rahatça dışa vurabildikleri konular bunlardı çünkü" (Şafak, 2016, s. 112).

Camdaki Kız romanında Gülseren Hanım, kendi geçmişinden gelen çeşitli düşünce kalıplarının cinsiyet algılarına dair bağlamlarından bahseder. Toplumda da kadınlar içinde yoğunlukla kullanılan *"çirkin şansı"* deyimi kuşaklar arası süregelmiştir. Yazarın anneannesinden kendisine kadar ulaşan bu söz bir nevi kadının fiziksel güzelliğinin toplumda yarattığı ve gerçekleşmesini umduğu durum olarak algılanmaktadır. "*Ben küçükken anneannem hep, 'Güzelin kaderi olmaz, Allah çirkin kaderi versin" derdi. Yaşadıkça, bu atasözünün de ne kadar doğru olduğunu gördüm. İnsanın kaderini değiştiren güzelliği değil, güzelliğin artırdığı beklentilerdir"* (Budayıcıoğlu, 2021, s. 31). Romanda Nalan'ın çok güzel olması ancak yaşadıkları talihsizliklerin ardı ardına gelmesi güzelliğin anlamını kültürel kalıplar içindeki mevcudiyetini bir daha sorgulatmıştır.

Kuş Diline Öykünen romanında başkasının ne dediğinden öte ne düşüneceğine kadar endişe duyan Gülay kendine yönelik düşüncelerinin başkalarının nazarında da yansımaları olacağı kaygısını taşımaktadır. Yine "*evde kalmış"* (Devecioğlu, 2013, s. 18) deyimini, Gülay da toplumsal bir baskı mekanizması olarak görmektedir. Gülay başkalarının kendisine dönük düşüncelerine yoğunlaşmaktadır. Başkasının ne dediği Gülay'ın zihinsel dünyasında biçimlenmektedir. Toplumun cinsiyetlere dönük anlamlandırılmaları düşünce yapısını etkilemekte ve kişinin içinde toplumsal bir ses oluşturmaktadır. İç sesi olarak tanımlanan bu ses Gülay'ın olumsuz olarak tahayyül ettiği çağrışımları yansıtmaktadır. Zaidman'a (2015, s. 117) göre toplumsal cinsiyet algısı *"egemen gruplarla egemenlik altındaki gruplar arasındaki ilişkilerin bir prototipi ya da yalın bir örneği olarak"* da değerlendirilmektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet gerek ilişkilerde gerekse dilsel alanda üretilen bir kavram olarak düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet algısında dilsel ve kültürel kodlar kadınlara yönelik çeşitli kalıp düşünceler beslemektedir.

3.1.2.Renkler ve Semboller

Cinsiyet algısına ilişkin dil ve konuşma temsilleri dışında sembolik bir değer de renkler üzerindendir. *Siyah Süt* romanı kızlara pembe, erkek çocuklarına mavi giydirilmesini eleştirir. Pembe renginin çağrışımlarını ve anlamsal değerini hanım

hanımcık olma, başını öne eğerek yürüme, oyuncak bebeklerle büyüme olarak ele alır. Kızların pembe rengi ile iliştirilmesi ve bedenin saklanma çabasının *"genç kız ürkekliği, hüznünü*" çağrıştırdığı belirtilir (Şafak, 2007, s. 116). *İskender* romanında Pembe'nin annesi Naze'nin düşünce dünyasında somutlaşan cinsiyet algısı, kadının *"ak patiska"* kavramıyla karşılığını bulur. "*Kadın kısmı incecik, ak patiskadan yapılmıştır*" (Şafak, 2021, s. 66). Beyazlık renginin anlamsal değeri ise *"masumiyet"* ile çağrıştırılmaktadır. Romandaki bu düşünce ile Pembe ismi arasındaki bağlantıdan söz edilebilir. Pembe Kader romanın ana kahramanıdır. Pembe renginin edebiyattaki simgesel anlamı olduğunu belirtilmektedir. "*Kırmızı"* günah ve kötülüğü, *"beyaz"* ise saflığı ve masumiyeti çağrıştırmaktadır. *"Pembe"* beyaz ve kırmızı renklerinin karışımıyla oluşan bir renktir. Meltem Erinçmen Kânoğlu (2021) "*Genç Goodman Brown Romanında Pembenin Kullanımı"* yazısında "*renklerin çağrışım değerlerinin olduğunu, hatta pembe renk"* deyip geçmemek gerektiğini ve pembenin renk olarak çeşitli anlamlar içerdiğini söylemektedir. Dolayısıyla *İskender* romanında Pembe ismi, simgesel olarak kullanılmıştır denilebilir.

Romanlarda değinilen bir başka sembol gelinlik üzerine takılan kırmızı kuşaktır. Civelek'e (2013, s. 90) göre belirli bir noktada ataerkil kültürün, düşünce anlayışının serpiştirildiği yerlerde *"kurulumu ve sürekliliği"* üzerinden çeşitli *"gösterge, simge ve eylem"* ile görünürlük oluşmuştur. Buna göre "*örfi normlar"* çerçevesinden oluşan ve görünürlük kazanan anlayışlar kırmızı kuşağın semantik bağlamını açıklamaktadır. Buna göre toplumsal cinsiyet algısında bir çeşit alışveriş nesnesi olarak görülen kadınlığın *"iffet"* üzerinden simgelenmesi olarak anlatılmaktadır (Civelek, 2013, s. 105). Kadınlığın çeşitli âdet ve gelenekler üzerinden biçim aldığı düşünülmektedir. Bilhassa kırsal kesimdeki kadınlık algısı toplumsal formların yoğun olarak belirdiği yerler olarak görülmektedir. Bekâretin sembolü olan bu kuşak düğünlerde kullanılmakta ve gelinin beline bağlanmakta, beyaz gelinlikle birlikte görülmektedir.

"*Gelinlik*", *"gelin olma"* kavramı da toplumsal statünün bağlamı açısından anlamlıdır. Civelek'e (2013, s. 115) göre gelin olmak ataerkil kültür penceresinde bir hiyerarşi içinde konumlanmakta, bilhassa Türkiye'deki kırsal kesimde kayınvalide ve eşin tahakkümüne girmek olarak algılandığını ifade etmektedir. *On Dakika Otuz Sekiz Saniye* romanında cinsiyet algısına dönük bir kavram da "*evin gelini olmak"* veya

"hizmetçi muamelesi" görmektir. Bu kavram Hümeyra karakteri üzerinden somutlaştırılarak anlatılır.

3.1.3.Cinsiyet Algısı Açısından Araba Kullanımı

Romanlarda problematize edilen diğer bir husus da toplumsal düzlemde kadınlık ve erkeklik kavramları açısından araba kullanımıdır. *Havva'nın Üç Kızı* romanında Peri İstanbul trafiğine takıldığı bir sırada arabasında bir sigara yakar. Arabanın camlarını açar ve dışarıya dumanını üfler. Yanında duran araçta iki adam vardır. İkisi de Peri'ye bakar ve ona gülümserler. Peri'ye göre İstanbul şartlarında kadınların pek de rahat edemediği bir yaşam vardır. Cinsiyet algısı açısından kamusal alanda kadınların dezavantajlı, erkeklerin ise avantajlı olduğunu düşünür.

> *"İstanbul'da yaşayan her kadının bir adet Yeni Başlayanlar İçin Ataerkil Sözlüğü'ne ihtiyaçları vardır. Bu sözlüğün maddeleri uyarınca, bir kadının tanımadığı bir erkeğin suratına (arabasına) duman üflemesinin açık bir cinsel davet olarak yorumlandığını hatırlayan Peri'nin beti benzi attı. Fırtınalı bir denizdi bu şehir. Buzdağları gibi yükselen ve görünenin altında ne sakladığı belli olmayan erkeklikler arasında dikkatli ve temkinli gezinmek durumundaydı kadınlar. Eşitlik, lafta bile yoktu, değil hakikatte olsun"* (Şafak, 2016, s. 20).

Romana göre erkeklerin araba kullanan ya da sigara içen kadınları göz kadrajına almaları cinsiyet algısı açısından bir cinsin diğerine karşın baskı oluşturmasına neden olmaktadır. Kadınların sokakta veya kamusal mekânlarda normal vatandaş veya insan olarak değil de *"kadın"* olarak algılanması toplumun cinsiyetler açısından oluşturduğu olumsuz bir yaşam tablosudur. Yine romanda cinsiyet algısının büyükşehirlerde tezahürleri eleştirel olarak anlatılır. Romanda kültürel olarak kadının erkeğin tahakkümü altında olduğu vurgusu vardır. Buna göre kadın başını önüne eğmeli ve kadınların *"gözlerini devamlı yere dikmeleri"* beklentisinin şaşılacak bir şey olduğunu düşünen Peri, özellikle kadınların toplumda erkeklerle eşit bir konumda olmadıklarını düşünür.

> *"Namus mesajları vermek için, mümkün olduğunca başını öne eğmeliydi cins-i latif. Bu hâlde insan nasıl araba kullanır, nasıl yolda yürüyebilirdi, o da ayrı konuydu tabii. Şehir hayatının tehlikeleri, özellikle sataşma ve tacizler karşısında insanın sürekli tetikte olması gerekiyordu üstelik. Velhasıl nasıl oluyor da kadınlardan aynı anda hem başlarını öne eğip hem de gözlerini dört açmaları bekleniyordu, anlayabilmiş değildir Peri"* (Şafak, 2016, s. 20).

Söz konusu romanın diğer bir sahnesinde de konu çok boyutlu olarak irdelenir. Peri davetli olduğu yemeğe gitmektedir. Arabasında kızı da vardır. Trafik yoğunluğundan dolayı yolda beklemeleri gerekmektedir. Peri bir sigara içer ve dumanın çıkması için arabasının camını açar. Yandaki arabada iki adam vardır. Peri'ye bakmaktadırlar. Peri'nin bu adamları *"görmezden gelmesi"* gerekmektedir (Şafak, 2016, s. 21). Romana göre kamusal alanlarda *"görmezden gelmek"* kadınların en çok yaptığı davranıştır.

Kadınların araba kullanmaları ve özellikle kötü park etmelerinin alay konusu olması meselesi *Düğümlere Üfleyen Kadınlar* romanında geçer. Kadınlara yönelik algıların komik, alaycı bir tavra bürünmesinde kadınların yeterince toplum içinde ciddiye alınmamalarıyla ilişkilendirilir. Romanda Sayda'nın arabasını park etme sahnesinde nasıl alay konusu olduğu tasvir edilir. Sayda figürü alay konusu olunca eline silahını alır ve kendisiyle alay edenlere yöneltir. Sayda'nın tehditkâr davranışları onları korkutur. Böylece ciddiye alınmaya başlanır. Söz konusu romanlarda kadınların araç kullanmaları cinsiyet algısı açısından kimi zaman ön yargılı kimi zamanda gülünç bir durum olarak yansımıştır. Kadının aşağı konumda olduğu algısı, onun araç kullanmasını bile bir güldürü malzemesi hâline getirmiştir.

SONUÇ

2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı adlı çalışmada incelenen on sekiz romandaki izleklerin pek çok feminist meseleyi sorunsallaştırdığı gözlemlenmiştir. Eserlerde toplumsal ve bireysel olarak roman karakterlerinin, toplumsal düzlemde *"cinsiyet"* algısının etrafında gelişen anlamları gösteren yansımalar olduğu tespit edilmiştir. Cinsiyet odaklı ilişkilerin yelpazesinde çok boyutlu bir analize tabi tutulan romanlarda karşılık bulan izlekler, feminist düşüncenin uzun yıllardır üzerinde durduğu içeriklerin çok boyutlu, birbiriyle oldukça ilintili ve problematize edilen konuların birden çok romana yansıması olması dikkati çekmiştir. Nitekim incelenen romanların bu bağlamda cinsiyet eleştirilerini yeniden gündeme getirip söz konusu cinsiyet algılarına dair yeniden bir ayna tutma gayretlerini ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu eleştiriler, her romanın organik dokusunda farklı farklı işlenmiştir. *Mutluluk, Gizli Özne, Kuş Diline Öykünen, Siyah Süt, Masumiyet Müzesi, İskender, Unutma Beni Apartmanı, Bitirgen, Pala Hayriye, Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?, Düğümlere Üfleyen Kadınlar, Dün ve Ferda, Havva'nın Üç Kızı, Dokunmadan, Kar ve İnci, On Dakika Otuz Sekiz Saniye, Camdaki Kız, Ev* romanlarının temelde kadının toplumsal konumlanışına çeşitli izleklerden hareket ettikleri görülmüştür. Bilhassa roman figürleri üzerinden konunun somutlandırıldığı görülmektedir. Söz konusu on sekiz roman, cinsiyet konusunu odağına almış, her biri farklı bir izlekten konuyu meselesi hâline getirmiştir. Romanlarda yansıyan cinsiyet algıları kimi zaman kalıplar şeklinde belirmiş, kimi zaman da ele alınan yansımalar, her romanda özgül bir biçimde işlevselleştirilmiştir.

Romanların izleksel açıdan özgül kategorilendirilmesi şöyledir: *Mutluluk* romanının temel karakteristik izleği olarak töre cinayetlerinin nedenleri, aile içi şiddetin hem psikolojik hem de fiziksel yaptırımları geniş bir şekilde eserde ele alınmaktadır. Ataerkil düşüncede kadın ve erkeğin anlamları kırsal kesimdeki töreler üzerinden anlatılmaktadır. *Gizli Özne* romanı, Bihter adlı figür üzerinden kız çocuklarının cinsiyet inşasında bedensel utancın nasıl geliştiğini örneklemektedir. Roman, erkeğin üstün kılındığı toplumsallaşma süreci ile birlikte kız çocuklarının büyüdüklerinde evlilik içinde benzer bir cinsiyet yapısının içine girdikleri, sosyalizasyon ve cinsiyet algılarının kalıplaşmış yansımalarında döngünün bir şekilde devam ettiği vurgusuna eğilmektedir.

Kuş Diline Öykünen romanı daha çok tarihi roman formunda belirmektedir. Roman kadınlara dönük algıların toplumsal düzlemde kritize edilmesi üzerine kurgulanmıştır. Toplumsal iletişimdeki dilsel kodlardan, bekâret kavramından, kadınların sezgilerinin gücünden, iletişim biçimlerindeki cinsiyet görünümlerinden, evliliğin kadın ve erkek için anlamına kadar çeşitli konular geniş bir yelpazeden verilmiştir. *Siyah Süt,* feminist bir manifesto niteliğinde beliren bir eser niteliği taşımaktadır. Elif Şafak'ın kendi hayat hikâyesinden hareketle annelik durumunu ortaya koymaktadır. Edebiyat dünyasında kadının konumunun sorunsallaştırıldığı bir eser olarak *Siyah Süt,* toplumsal cinsiyet algısını annelik-yazarlık-edebiyat üçgeninden ele almakta ve konuyu tartışmaya açmaktadır. Eser, Türk ve Dünya edebiyatında kadının yazın alanındaki hikâyelerine ve annelik cephesinde yakıştırılan anlamlar ile bu anlamların ötesinde görülmeyenlerin neler olduğu üzerinde kurgulanmaktadır. Söz konusu eser mevcut kadınlık ve annelik tanımlarının realiteyle örtüşmediği iletisine yer verir. Roman yazın alanında cinsiyet kodlarının ve eril iktidar alanın öznesi olmaya çabalayan kadınların, tarihsel süreçlerdeki yerini mercek altına alır. Bununla beraber eser, edebî referanslar üzerinden anneliğe ve kadınlığa dair algıları eleştirel bir perspektiften sunar. Romanda annelik-yazarlık dışında beden ve güzellik kavramları da süzgeçten geçirilmekte; isimler, kadının soyadı meselesi ve sembollerin cinsiyet algılarında ne tür anlamlarının olduğu üzerine kritikler yapılmaktadır. Dilsel kodların cinsiyetçi yapılarının evlilik ve annelik açısından neler ihtiva ettiği eserde açılımlanmaktadır. Ayrıca farklı ve yeni bir yaklaşımın geliştirilmesinin, yeni dil formatlarının üretilmesinin ehemmiyeti üzerinden durulmaktadır. *Gizli Özne* ve *Siyah Süt* romanları, cinsiyet algılarına dönük dilsel kodların revize edilmesi üzerine düşünceler ihtiva etmektedir. Dolayısıyla 2000 sonrası Türk romanında revize edilmesi gereken algıların dil ile ilgisi önemli bir husus olarak ele alınmaktadır. *Masumiyet Müzesi* romanı toplumsal algıda bekâret, namus ve şeref kavramları ile cinsiyet algısında evlilik öncesi ilişkileri, kadının dile düşme ve kadının geçmişinin erkeğin gözündeki anlamına eğilir. Eser modern kadın imgesinin toplumsal algıdaki temsillerini; erkeklerin düşünsel açıdan modern ancak yapı itibarıyla gelenekçi olduğunu, kadının cinsiyet kıskacındaki rol ve beklenti çıkmazının kadın temsilleri -Füsun ve Sibel örneklemi- üzerindeki görünürlüğünü ve sosyal hayattaki yansıma biçimini mercek altına almaktadır. Eser, modernleşme süreci ile Doğu-Batı kavramlarını romanla birlikte 2000 sonrası Türk edebiyatında toplumsal cinsiyet vurgusu ve

temsilleri üzerinden yeniden okumaya ve tartışmaya açmaktadır. Romana göre gelenek ve modernizmin eklemlenmesi bir çeşit buhran oluşturmuştur. Sözü edilen eklemlemenin özellikle temsil edilen kadınlar ve erkekler yönünden oluşan kıskacı da belirtmektedir. *İskender* romanı töre cinayetlerine odaklanmaktadır. Eser bir bütün olarak kültürel kodların mağdur ve fail üzerinden tesirlerini, mağdur-fail (ki bu bir anne-oğuldur romanda) oluşum ve sonuçlarına eğilmekte, ataerkil yapının beslenme kaynaklarını irdelemektedir. Erkeklik inşalarının ataerkil mekanizmayı nasıl meydana getirdiğini ve nasıl şekillendirdiğini ortaya koyan eserin en çok vurguladığı alanın ataerkil kültür taşıyıcılığının anneler/kadınlar üzerinden kuşaktan kuşağa aktarıldığı sorunsalıdır. *Unutma Beni Apartmanı*'nda annelik olgusunun içgüdüsel olup olmadığı, her kadının anne olmak ya da olmamak ile ilgili seçimleri kritize edilir. Eserde annelik toplumsallaşma süreçlerinde öğrenilen bir kavram olarak ele alınır. *Bitirgen, Pala Hayriye* ve *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* romanları bir büyüme-gelişme romanı olarak belirmektedir. Üçleme roman olan söz konusu eserler, bir kadının çocukluk-ergenlik-gençlik gibi yaşamsal safhalarını anlatması bakımından panoramik bir özellik taşır. *Bitirgen*'de 1980'li yıllar tarihsel arka planla verilir. Roman kız çocuklarının gelişimi ve yetiştirilme tarzları üzerinden eleştirilerin olduğu bir eserdir. *Pala Hayriye*'de 1990'lı yıllardaki bir zaman diliminde taşradan İstanbul'a gelen üniversite öğrencisi olan bir Hayriye görülmektedir. Eser Hayriye'nin eğitimini tamamladıktan sonra iş, arkadaşlık ve metropolde yaşayan bir kadın olarak konumuna ve yine o yıllardaki Türkiye'deki tarihsel süreçlere göndermelere odaklanmaktadır. Roman üçlemesinin son kitabı *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* ise Hayriye'nin olgunluk yıllarına denk gelir. Eserde kahramanın iç hesaplaşmalarına yer verilmiştir. Bilhassa Hayriye'nin ataerkil düşünceye karşı çıkmasının nedenlerini açıkladığı bir eser olarak görülür. *Düğümlere Üfleyen Kadınlar* romanı, toplumsal cinsiyet düzleminde kadının içsel dünyasını ele alır. Roman, dört kadının bir çölde yolculuğa çıkması ve Madam Lila'nın eski bir ilişkisinde öç alması üzerine kurgulanmıştır. Eserde cinsiyet tutumlarının mitolojik açılımlanması, Kartaca Kraliçesi Dido üzerinden anlatılır. *Dün ve Ferda* tarihi roman türünde olup cinsiyet vurgusunu Ferda figürü üzerinden somutlamıştır. Eser kadının bireysel, sosyal ve psikolojik görünümlerini yansıtır. Kadının evlilik, boşanma, toplumsal cinsiyet algısı açısından özgürlük kavramları gibi çeşitli içerikleri mercek altına alırken beden algısını da öne çıkarır. Romanda feminist izleklerin yoğunluğu

açısından güçlü kadın imgelerine yer verilir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri siyaset, toplum ve aile etkileşimi minvalinde ele alınır. Ayrıca erkeklerin toplumsal rol ve beklentilerden dolayı değişime çoğunlukla direnç gösterdikleri vurgulanır. *Havva'nın Üç Kızı* romanı Mısır, İran ve Türkiye'den İngiltere'ye giden ve Oxford Üniversitesi'nde okuyan üç kadın üzerinde kurgulanmıştır. Eser Doğu ve Batı bağlamında cinsiyet vurguları, töre cinayetleri, bekâret, kadının dil ve kültür içindeki sessizliği/sessizleştirilmesi, erkeklik ve ataerkil baskı gibi çeşitli izlekleri içerir. *Dokunmadan* romanı kadına karşı şiddeti, gazetelerin üçüncü sayfalarındaki cinayetleri, kamusal alandaki kadınlara dönük rahatsız edici tavırları ele alır. Tüm bu meselelerin toplumsal açıdan sessizlik ve duyarsızlaşma çerçevesinde karşılanmasını sorunsallaştırır. Roman toplumsal cinsiyet odağında kadının özne olma ve kendilik bilinci üzerinden içerikler üretmektedir. Romana göre özne konumuna erişebilmesi ancak kadının algı dünyasını revize etmesi ile mümkün görünmekte ve romanlar bunun vuku bulmasına ayna olmaktadır. *Kar ve İnci* romanı kadınlık ve erkekliğin sosyalizasyon süreçlerine değinmekte, erkeklik vurgusunun tahakkümüne, kadınlığın da bağımlılık çeperi içindeki yerleşik konumunun olumsuzlanarak eleştirilmesine odaklanmıştır. Eser, cinsiyet algısının oluşumundaki masallara gönderme yapmakta *"kırmızı ayakkabı"* imgesiyle kız çocuklarının erken yaşlarda nasıl katı bir eğitimden geçtikleri üzerinde durmakta, cinsiyet algısının oluşumunda masalların etkisine değinmektedir. Evlilik ile evlilik içindeki kalıplaşmış sosyal rollerin yaşamları belirleyiciliği arasındaki bağlama dikkat çekmektedir. *On Dakika Otuz Sekiz Saniye* adlı romanda hayat kadını olan Leyla'nın geriye dönük yaşamı, ailesi ve toplumsal yapıdaki cinsiyet algılarının tezahürüne odaklanır. Roman 1990 yılındaki Anayasa'nın 438. Maddesine odaklanır ve geçmiş bir olayı kritize eder. *Camdaki Kız* romanı, kadın cinayetlerinin vurgulandığı ve Kadınlar Günü'nün öne çıkarıldığı bir eserdir. Roman ayrıca erkek çocuk ve toplumsal prestij arasındaki ilintiyi, kırsal kadının ezilmişliğini, ataerkil düşünce yapılarını dile getiren dilsel kodları da eleştiri kıskacına almaktadır. Eser, kadın ile erkek arasındaki eşitsizliği olumsuzlamak, bilhassa toplumsal cinsiyet eşitliği temennisine vurgu yapmaktadır. *Ev r*omanı ataerkil kültür mekanizması içindeki kadınlık ve erkeklik yansımalarına, annelik kavramının niteliğine, yetişkin kadınların içindeki küçük kız çocuğunun incinmişliklerine, edebî sahada cinsiyet görünümlerine değinmektedir. Kadına yönelik şiddete ve kadın cinayetlerine dikkat çekilmekte, özel

alan olarak bilinen ve feminist kültürde yansıması olan bir izlek olan *"ev"* kavramı sorunsallaştırılarak evin ihtiva ettiği anlamlarına eserde değinilmektedir.

Çalışmada Türk edebiyatının 2000 sonrası ilk baskısı yapılan on sekiz roman, feminist eleştirinin merceğinden incelenmiştir. Romanlarda cinsiyet meselesinin yazarların kaleminden eleştirel bir açıdan ele alındığı belirgin ve açıktır. Bilhassa kız çocuklarının eğitimi, kadınların toplum içindeki olumsuz konumlanışı; bekâret, töre ve namus cinayetleri; güzellik ve beden ilişkisinin kadın üzerinde yarattığı tahribatlar, kız çocuğu olarak doğmanın toplumsal anlamdaki inşası, erkek çocuklarının büyütülmesinde ataerkil kültür taşıyıcılığının yine kadınlar/ anneler üzerinden nasıl aktarıldığı, ataerkil toplumsal örüntüler olarak çevresel faktörlerin etkililiği gibi birçok izlek mevcuttur. Eleştirel bir anlayışa dayalı romanlar, kurgusal düzlemlerinde erkek egemen düşüncenin erkeklik ve kadınlığın inşasını, konumlanışını ve toplumsal yansımalarını ortaya koymaktadır. 2000 sonrası Türk romanlarında -incelenen romanlar esas alınarak- kadınların çocukluktan itibaren kodlanmış bir bilişsel yapıyla hareket etmeleri onların sosyalizasyon süreçleriyle ilişkili olmakla beraber kişisel ve ailevi yapılarıyla da ilintilendirilmiştir. Romanlarda cinsiyet algılarını etkileyen bir etmen olarak tarihsel süreçler de öne çıkarılmıştır.

Kadının özne konumlarının ayırdında olan bağımsız kadın tipleri karakterize edilen eserlerde en yoğun olarak işlenen izleklerden biri kız çocuğu doğmanın anlamıdır. Söz konusu mesele bilhassa tüm eserlerde sorunsallaştırılmış, ebeveynlerin tutumlarının ve yetiştirilme biçimlerinin oluşturduğu etki alanı birey üzerindeki izlenimleri ile ortaya konulmuştur.

Ayrıca eserlerde toplumsal cinsiyet izleklerinin çok boyutlu bir biçimde işlenmesi yazarların konulardan istifade ettikleri, kaleme aldıkları mevzuların özgül yorumlardan ziyade geniş toplumsal meseleler olduğunu da ortaya koymaktadır. Ancak romanlarda toplumsal cinsiyet algısının perspektifleri otomatik kategorizelerle genelleştirilme olmadığı, bunun yerine birey odaklı ve minimal perspektifli bakış açılarının geliştirilmesiyle anlatıların geliştiği görülmektedir. Esas gelişimde cinsiyet algılarının davranış ve tutumların kültürel kodlar tarafından biçimlendirildiği, çocukluk çağının cinsiyet algısı üzerinde derin izlerinin olduğu düşünceleri mevcuttur.

Eserler ele aldıkları izlekler itibarıyla birbirleriyle ilintili olmakla birlikte farklılıklar da içermektedir. Töre ve namus cinayetlerinin oluşum ve gelişimin arka

plandaki nedenleri ele alınırken fail ve kurbanın penceresinden mesele irdelenmektedir. Kurbanın faili yarattığı, failin de kurban ile olan etkileşimindeki girift ve çetrefilli bir durum oluşturduğu düşüncesi mercek altına alınmaktadır. Kadına yönelik şiddeti ve töre cinayetlerinin nasıl oluştuğunu; nedenleri, süreçleri ve sonuçları ile *"kurban"*ın gözünden analizine yer verilmekte ve cinsiyet algılarının toplumsal açıdan kuşaklar arası geçişlerine/aktarılmalarına dikkatleri çekilmektedir. Böylece eserlerden hareketle töre ve namus cinayetleri edebî anlatılarda yoğun olarak ele alındığı ve son zamanlarda oldukça güncel olan bir konuya kurgusal metinler aracılığıyla dikkatlerin çekilmeye çalışıldığı görülmektedir. Romanlarda 2000 sonrası artan kadın cinayetlerine de bilhassa vurgu yapılmakta, toplumsal adaletin cinsiyet ilişkilerine yansıması iletileri öne çıkarılmaktadır. Toplumsal adalet arzusunun cinsiyetlere yönelik olarak özellikle kadınların daha müreffeh bir gelecek beklentisi içinde dile getirilişi öne çıkaran eserler, içerikleriyle toplumsal cinsiyet eşitliğini amaçlamakta ve kadın haklarına gönderme yapmaktadır. Söz konusu durum eserlerin araçsallaştırıldıklarını da göstermektedir. Toplumsal mekanizmada örülmüş alanının yeniden düzenlenmesi yönünden birey olarak öznelliğine dönmesi ve kadının hayata tutunması için baskılanmanın yerine "*kendini sevme*" ve *"kendine değer verme"* argümanları üzerinden geliştirmektedir.

İncelenen romanların organik dokusunu oluşturan ve temel beslenme kaynaklarının feminist eser ve yazarlar olduğu görülmektedir. Elif Şafak'ın Simone de Beauvoir *(İkinci Cinsiyet*), Woolf (*Kendine Ait Bir Oda*) gibi yazarlardan oldukça etkilendiği, onların düşüncelerini ve eserlerini beslenme kaynakları olarak aldığı romanlardaki kurgusal düzlemden ve sorunsallaştırılan izleklerden anlaşılmaktadır. Nihan Kaya semboller, masallar ve psikanalitik alanı eserlerinde çerçevelendirirken, Ayşegül Devecioğlu kadın, tarih ve toplumsal cinsiyet algısının sosyal yansımaları üzerinden romanını ele almıştır. Nermin Yıldırım'ın kadını merkeze aldığı romanlarıyla bağımsız kadın tipolojilerine yer verdiği; kitle iletişim araçlarının, medyanın cinsiyet temsillerini bağlamsal açıdan hem toplum üzerindeki etkisini hem de cinsiyet kodlarının algılanışı yönünden kritize ettiği görülmektedir. Erendiz Atasü'nün kadın, ideoloji ve beden odaklarında eserinin dokusunu oluşturduğu gözlemlenmektedir. Zülfü Livaneli töre cinayetlerine dikkatleri çekerek köy ve kasabalardaki kadının toplumsal cinsiyet algısındaki yerini irdelerken Orhan Pamuk'un romanında Doğu ve Batı argümanlarından hareket ederek cinselliğin toplumdaki algısına yer verdiği ve sosyal

yaşamda oluşan arada kalmışlığa dikkatleri çekmeye çalıştığı görülmektedir. Figen Şakacı ise bir büyüme romanı çerçevesinde eserlerini örerek, kız çocuklarının ataerkil düşünce yapısında büyümesiyle gençlikte ve ilerleyen yaşlarında ne tür tezahürleri olduğu odağına eğilmektedir.

Çalışmada feminist izlekler, kavramlar ve eleştirilen mevzular ile kadınlık ve erkeklik kavramlarının kurgusal dünyada yansıtılan biçimlerinin iç içe ve girift bir anlamsal düzeyde ele alındığı gözlemlendi. İncelenen romanlardan hareketle 2000 sonrası Türk romanında toplumsal cinsiyet mefhumunun bireysel, sosyal ve psikolojik yönlerden ele alındıkları ve irdelendikleri görüldü. 2000 sonrası incelenen bütün romanlardaki ortak sorun kadın ve erkek konumlarının toplumsal ve bireysel manadaki eşitsizliğidir. Romanlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik vurgular ile ataerkil düşünce sisteminin sürdüğü kritiği yapılmakta, bilhassa kadın ve erkekler arasındaki ekonomik ve sosyal açıdan belirginleşen eşitsiz konumları ile kadınların bu yapılardaki öznesel konumlanmalarının dezavantajlı yönüne işaret edilmektedir. Romanlarda bilhassa kadınlara yönelik baskının ortadan kaldırılması temennisi öne çıkarılmıştır.

Toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırılan konularıyla edebî alana tezahür ettiği görülmektedir. 2000 sonrası Türk romanlarının, konuyu yeniden ele alma ihtiyaçları duydukları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tarihsel süreçlerde evrilen ve gündemde de yer alan bir mevzu olarak toplumsal cinsiyete yönelik algılar, çeşitli perspektiflerden yeniden romanlarda yorumlanmış ve eleştirel bir bakışla konular irdelenmiştir.

İNCELEMEYE ESAS ALINAN ROMANLAR

Mutluluk (2002) - Zülfü Livaneli

Gizli Özne (2003) - Nihan Kaya

Kuş Diline Öykünen (2004) - Ayşegül Devecioğlu

Siyah Süt (2007) – Elif Şafak

Masumiyet Müzesi (2008) - Orhan Pamuk

İskender (2011) - Elif Şafak

Unutma Beni Apartmanı (2011) - Nermin Yıldırım

Bitirgen (2011) - Figen Şakacı

Pala Hayriye (2013) - Figen Şakacı

Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı (2017) - Figen Şakacı

Düğümlere Üfleyen Kadınlar(201) - Ece Temelkuran

Dün ve Ferda (2013) - Erendiz Atasü

Havva'nın Üç Kızı (2016) - Elif Şafak

Dokunmadan (2017) - Nermin Yıldırım

Kar ve İnci (2019) - Nihan Kaya

On Dakika Otuz Sekiz Saniye (2019) - Elif Şafak

Camdaki Kız (2019) - Gülseren Budayıcıoğlu

Ev (2020) - Nermin Yıldırım

KAYNAKÇA

Abiç, T. (2018). Tezer Özlü'nün "Çocukluğun Soğuk Geceleri" Romanında Varoluşçu Söylem. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi,* 253-262.

Abiç, T. (2019). Buket Uzuner'in "Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları: Toprak" Adlı Romanında Psikomitolojik Unsurlar. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi,*12(27) 749-757.

Abrevaya, E. (2015). Yüceltme Olarak Annelik. *Cogito,* 201-206.

Acar, T. (2021). Yirmi Birinci Yüzyılda Türkiye'de Kadın Sorunu. (Hazırlayanlar: Taylan Acar, Şemsa Özar) İçinde, *Emek, Beden, Aile - Türkiye'de Kadınlık Hâlleri - Ferhunde Özbay Anısına* (s. 27-47). İstanbul: Metis Yayınları.

Adler, A. (2017). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği (S. Selvi, Çev.).* İstanbul: Payel Yayınevi.

Akagündüz, Ü. (2015). *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak.* İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Aksakal, İ. (2020). Evli Kadında Soyadı Sorunu ve Kimlik Kaybı Üzerine Bir Değerlendirme. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi,* 2883-2910.

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 53-72.

Akyıldız, H. B. (2019). Salah Birsel'in Dört Köşeli Üçgeni ve Deneme-Roman Üzerine. AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt:7, Sayı:16, 444-455.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1960-1923.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Altay, D. (2004). *Kadın ve Erkek Yazarda Farklı Mahremiyet Yaşantılarının Mekân Kullanımı ve Toplumsal Cinsiyet Algısı ile İlişkilendirilerek İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi: İzmir.

Altınbaş, D. (2006). Feminist Araştırmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi,* 21-52.

Antmen, A. (2021). Yoksa Ben Feminist Miyim? 2000'li Yıllarda Kadın Sanatçılar. (Editör:Aksu Bora) İçinde, *İradenin İyimserliği 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kadınlar (Derleyen: Aksu Bora)* (s. 15-31). İstanbul: İletişim Yayınları.

Argunşah, H. (2016a). *Kadın ve Edebiyat - Babasının Kızı Olmak.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Argunşah, H. (2016b). *Kadın ve Edebiyat - Kendini Yazmak.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Arık, H. (2009). Kahvehanelerde Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. (Derleyen: Ayten Alkan) İçinde, *Cins Cins Mekân* (s. 168-189). İstanbul: Varlık Yayınları.

Arslan, F. (2011). Sosyal Tasarımlar Eş(l)iğinde Bir "Garip" İroni. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 21(2),* 39-46.

Arslan, F. (2016). Metinsel Melezleşmeye Doğru Medya / Medyalararasılık ve Öte Türler. *JASSS-The Journal of Academic Social Science Studies,* 49-56.

Artan, T., ve Irmak, H. S. (2018). Feminist Gerontoloji Bağlamında Yaşlılığın Kadınsallaşması. *HSP*, 236-243.

Aslanboğa, A. (2011). Masumiyet Müzesi Romanı'nda Modernizm-Gelenek Algısı. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 1645 -1652.

Aşkaroğlu, V. (2015). *Potmodernizm - Sınırsız Özgrülük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?* Ankara: Sage Yayıncılık.

Atasü, E. (2019). *Türk Romanında Bir Gezinti.* İstanbul: Can Yayınları.

Atasü, E. (2020). *Dün ve Ferda.* İstanbul: Can Yayınları.

Atay, F. B. (2020). *Kadın Yazınında Anlamın İzini Süren Çevirmen/ Okurun Metinlerarasılık Serüveni: Buket Uzuner ve Ece Temelkuran.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Avcı, Ö. H., Koç, M., ve Bayar, Ö. (2016). Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Romanının Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi. *İnsan&İnsan Dergisi*, 5-31.

Avcı, Ü. (2014). *"Hayatı anlamak için yazıyorum" Ümran Avcı, Erendiz Atasü ile yeni romanı Dün ve Ferda'yı konuştu.* 27 Ocak 2014. Erişim Adresi: https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/916093-hayati-anlamak-icin-yaziyorum edebiyatburada (t.y.). *Duygu Asena roman ödülü Nermin Yıldırım'ın*. Erişim Adresi: https://edebiyatburada.com/duygu-asena-roman-odulu-nermin-yildirimin/

Avcil, C. (2020). Kesişimsellik: Feminizmde Kapsam Genişlemesine Doğru. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi,* 1290-1312.

Ayan, S. (2019). Sosyolojik Kuramlarda Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyete Dayalı Kadın Cinayetleri. (Editörler: Dr. Meral Öztürk, Dr. Meryem Berrin Bulut) İçinde, *Tüm Yönleriyle Kadın Cinayetleri* (s. 23-44). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Ayhan, M. Ö. (2019). Kadın Cinayetleri (Femisid) Kavramsallaştırma ve Kavramsallaştırmada Yaşanan Sorunlar. (Editörler:Dr. Meral Öztürk, Dr. Meryem Berrin Bulut) İçinde, *Tüm Yönleriyle Kadın Cinayetleri* (s. 1-19). Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.

Aytaç, G. (2009). *Edebiyat Yazıları 2000-2010.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası.* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Badinter, E. (2020). *Kadınlık mı Annelik mi* (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bahrani, Z. (2021). *Babil'in Kadınları -Mezopotamya'da Toplumsal Cinsiyet ve Temsil.(Türkçesi: Sercan Çalcı)* İstanbul: Kolektif Kitap.

Barutçu, A. (2013). *Türkiye'de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi

Başaran, A. (2017). Sınıf Kavramının Kökeni ve Politik Ekonomik Bir Mukayese. *Politik Ekonomik Kuram*, 214-237.

Bayhan, V. (2012). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. *Doğu Batı Düşünce Dergisi - Toplumsal Cinsiye I*, S:63, 145-162.

Baytimur, N. M. (2022). Şizoid Kişilik Bozuklukları Üzerine:Nermin Yıldırım'ın Unutma Beni Apartmanı Romanında Süreyya Örneği, *Karadeniz Araştırmaları,* 225-235.

Beauvoir, S. d. (2021a). *İkinci Cinsiyet I - Olgular ve Efsaneler.* (G. Acar Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Beauvoir, S. d. (2021b). *İkinci Cinsiyet II - Yaşanmış Deneyim.* (G. Acar Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Berktay, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik. *Cogito,* 58-72.

Berktay, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti.* İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (2020). Türkiye Sol'unun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var Mı. *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar. (*Hazırlayan: Şirin Tekeli) İçinde. (s. 279-290). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bettelheim, B. (2020). *Masallar Ne Anlatır? Çocuk Gelişiminde Masalların Rolüne Psikanalitik Bir Bakış.* İstanbul: Sfenks Kitap.

Birkiye, S. K. (2018). Kadınların Tarih Boyunca Suskunluğuna İki Örnek:Sessizlik ve Ophelia. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 37-52.

Blackmur, R. P. (2017). *Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale* (Müge Günay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, A. (2018). Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık. (Derleyenler: Kenan Çayır, Müge Ayan). İçinde, *Ayrımcılık - Çok Boyutlu Yaklaşımlar* (s. 175-187). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bora, A. (2021). *Kadınların Sınıfı - Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, A. (2021a). *Feminizm Kendi Arasında.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm* (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği.* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt, A. (2021). Boşanma Sürecinde ve Sonrasında Kadın -Women During and After Divorse. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi,* 97-114.

Bozok, M. (2009). Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler. *Cogito,* 269-284.

Budayıcıoğlu, G. (2021). *Camdaki Kız.* İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. *Cogito, S:58,* Feminizm, 73-91.

Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası - Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cangöz, B. (2005). Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 51-62.

Cassin, B. (2020). *Nostalji - İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt.* (S. Kıvrak, Çev.). İstanbul: Kollektif Kitap.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Chanter, T. (2022). *Toplumsal Cinsiyet.* (M. Erguvan, Çev.). İstanbul: Fol Kitap Yayıncılık.

Cihan, E. Z. (2018). Modernizm ve Kadın. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 269-280.

Civelek, H. Y. (2013). Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı ve Ataerkil Söylem: Anadolu Kırsalında Kadın. *Doğu Batı Düşünce Dergisi, Toplumsal Cinsiyet II,* 85-118.

Cogito. (2015). Bilge Selçuk ile Söyleşi. *Cogito Dergisi, Sayı:81, Annelik,* 108-116.

Connell, R. (2022). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika.*(C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çakır, H. (2020). Sosyal Medyada Bedensel Dış Görünüm Söyleminin Kadın Bedenini İnşası: Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 261-272.

Çakır, Ö. (2002). Sosyal Dışlanma. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 83-104.

Çakır, S. (2021). *Osmanlı Kadın Hareketi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Çakır, V. (2007). *Elif Şafak'ın Romanlarının Tematik Açıdan İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Çerkeşli, E. (2013). Tezer Özlü'nün Romanlarını Kadın, Beden ve Kimlik Bağlamında Okumak, II.Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı III. 731-743.

Çetin, İ. (2014). Gelenek ve Modernite Arasında Türkiye'de Son Dönemde Kadın Cinayetleri. *Sosyoloji Dergisi,* 41-63.

Çetin, N. (2004). Roman Çözümleme Yöntemi. Ankara: Öncü Basımevi.

Çolak, G. (2020). *Toplumdilbilimi - Toplumsal Cinsiyet ve Dil.* İstanbul: Bilge Yayıncılık.

Dellaloğlu, B. F. (2017). Nişantaşı ile Fatih'in İmkânsız Ortalaması Çukurcuma. *Edebiyat Eleştirisi Dergisi,* 100-108.

Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm.* İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Değirmenci, E (2017). *Canlı Kitap - Nermin Yıldırım'ın son kitabı Dokunmadan'ı konuşuyoruz.* Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=KrO_CPJgeus,

Devecioğlu, A. (2013). *Kuş Diline Öykünen.* İstanbul: Metis Yayınları.

Devreux, A.-M. (2015). Aile (Famille). (Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie, Helene Le Doare, Daniele Senotier). İçinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü.* (G. Acar-Savran, Çev.). (s. 33-38). Ankara: Dipnot Yayınları.

Dikici, E. (2016). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal oF Academic Social Science Studies*, 523-532.

Direk, Z. (2021a). *Cinsel Farkın İnşası - Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet.* İstanbul: Metis Yayınları.

Direk, Z. (2021b). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. (Derleyen: Zeynep Direk .) İçinde, *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 67-84). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doğrucan, A., ve Yıldırım, Z. (2020). Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Üzerine Bir İnceleme. *Hacette Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 122-138.

Donovan, J. (2021). *Feminist Teori.*(Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, Çev:) İstanbul: İletişim Yayınları.

Dorlin, E. (2023). *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellikler - Feminist Teoriye Giriş* (U. Vardar, Çev.). Ankara: Fol Kitap.

Dowling, C. (2021). *Sindrella Kompleksi - Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu.* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Afrika Yayınları.

Dökmen, Z. Y. (2021). *Toplumsal Cinsiyet - Sosyal Psikolojik Açıklamalar.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Dönmez, A. (1990). Kadınlar Kadınlara Karşı Önyargılı Mıdır? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 103-122.

Durakbaşa, A. (2017). *Halide Edip - Türk Modernleşmesi ve Feminizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dural, A., ve Eyidiker, U. (2020). Recent Advances in Social Science, Education and Humanities Research. (Editör: Dr. Öğr. Üyesi Halil Uzun) İçinde, *Feminizmin Tarihsel Kökeni: Liberal Feminizmden Hashtag Feminizmine.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Dursun, Ç. (2010). Kadına Yönelik Şiddet Karşısında Haber Etiği. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri,* 19-32.

Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları.* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ekinci, E. (2019). *Elif Şafak, yeni romanı On Dakika Otuz Sekiz Saniye'yi Ot'a anlattı.* Ot Dergi, 25 Haziran 2019. Erişim Adresi:https://www.elifsafak.com.tr/files/media/dosya/elif-safak-yeni-romani-on-dakika-otuz-sekiz-saniyeyi-ota-anlatti.pdf

Elçik, G. (2009). İğdiş Edilmiş Güzellik. *Cogito, Sayı:58, Feminizm,* 259-267.

Ellialtı, T. (2012). Evlilik Öncesi Cinsellik, Bekâret ve Beden Disiplini:Kadınların "Aşk" Üzerinden Cinsel Ahlak Mücadelesi. *Cogito,* 371-391.

Engels, F. (2003). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* İstanbul: Eriş Yayınları.

Enginün, İ. (2020). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erciyes, C. (2006). *Hafızayı kuşaktan kuşağa kadınlar aktarıyor.* Milliyet Sanat Dergisi, Mart 2006. Erişim Adresi: https://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=124

Erden, A. (2011). *Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar (Kötücüllük - Cinsellik - Erotizm).* İstanbul: Hayal Yayınları.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Ersöz, A. G. (2010). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadına Yönelik Toplumsal Cinsiyet Rolleri. *Gazi Türkiyat,* 167-182.

Ersöz, A. G. (2015). Özel Alan / Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın "Doğası" ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 80-102.

Erşen, U. B. (2018). Yeni Bir Dil Yeni Cinsiyet Düzeni. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi,* s.1-41.

Estes, C. P. (2021). *Kurtlarla Koşan Kadınlar - Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler* (H. Atalay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eşitti, A. S. (2016). *Murathan Mungan'ın Hikâye ve Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ardahan: Ardahan Üniversitesi,

Eşitti, A. S. (2021). Sessiz Ev Romanında Kadına Bakış: Sessizlik ve Şiddet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 87-105.

Foucault, M. (2019). *Özne ve İktidar.* (O. Akınbay, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi.* (H. U. Tanrıöver, Çev).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (2021). *Bilinçaltı.(A. N. Yılmaz, Çev.).* Ankara: Yason Yayınları.

Freud, S. (2021). *Cinsellik Üzerine*. (A. A. Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Gazioğlu, E. (2012). Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekilliği'nden 'Kadından Sorumlu Devlet Bakanı'na: Hükümet Programlarında Kadın Temsilleri ve Kadınlara Yönelik Söylem. *Doğu Batı Düşünce Dergisi,* 90-106.

Gedik, H. B. (2009). Türkiye'de Feminizmi ve Antropolijiyi Yeniden Düşünmek. *Cogito, Sayı:58, Feminizm,* 285-336.

Gelir, Y. (2019). Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" Romanında Nişantaşı ve Çukurcuma Bağlamında Sınıfsal Farklılıklar . *İnönü Üniversite Sosyal Bilimler Dergisi,* 597-618.

Gökulu, G. (2019). Medyada Kadın Cinayetleri. (Editörler: Dr. Meral Öztürk, Dr. Meryem Berrin Bulut) İçinde, *Tüm Yönleriyle Kadın Cinayetleri* (s. 219-238). Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.

Güldü, Ö., ve Kart, M. E. (2009). Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Siyasal Tutumlar - Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 97-116.

Gülendam, R. (2015). *Türkiye'de Kadın Olmak - Cumhuriyet Devri Türk Romanında Kadın Kimliği:1960-1980*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Günaydın, A. U. (2012). Kadın Direnişinin Bir Göstergesi ve Kadınca Bir Savunma Refleksi: Serbest Zaman ve Sanat. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 107-126.

Gündoğan, K. (2009). *Töre Cinayetleri Faillerinin Sosyo-kültürel Açıdan İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi,

Gürbilek, N. (2019). *Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat - Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2020a). *Kör Ayna Kayıp Şark - Edebiyat ve Endişe.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021). *Ev Ödevi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2021a). *Mağdurun Dili.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürer, S. Z., ve Gürer, M. (2020). Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Türkiye'deki Televizyon Dizilerinde Sunulan Kadın Stereotipi. *Alanya Akademik Bakış Dergisi,* 631-650.

Habip, B. (2021). Freud ve Kadınlık. (Derleyen: Zeynep Direk) İçinde, *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 25-34). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Helene Cixous ve K. C. (1976). The Laugh of the Medusa. *Chicago Journals*, 875-893.

Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir - Tutkulu Politika.* (E. Aydın, B. Kurt ve Ş. Özgün, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.

Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz.* (N. T. Cheviron, S. Büyükdüvenci, Çev.). İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları.

Irigaray, L. (2012). *Meryem'in Esrarı.* (F. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Irigaray, L. (2020). *Nietzsche'nin Deniz Aşığı.* (İ. Yerguz, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Irigaray, L. (2021). *Doğmak - Yeni İnsanın Başlangıcı.* (N. Sağlam, Çev.). Ankara: Fol Kitap.

İrten, S., ve Sazak, N. (2019). Potmodern Feminist Teori Bağlamında Anadolu Kadınının Müzikal Davranış Örneği: Kına Türküleri. *Uluslararası Sanad Kongresi Bildiri Kitabı* (s. 719-729). Ankara: Gece Akademi.

Irzık, S., ve Parla J. (2004). Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak. (Derleyenler: Sibel Irzık, Jale Parla) İçinde, *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (s. 35-56). İstanbul: İletişim Yayınları.

Jung, C. G. (2021a). *Anılar, Düşler, Düşünceler.* (İ. Kantemir, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Jung, C. G. (2021b). *Dört Arketip.* (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2021c). *Feminen - Dişilliğin Farklı Yüzleri* (T. V. Soylu, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kağıtçıbaşı, Ç., ve Ataca, B. (2017). Çocuğun Değeri ve Aile Değişimi: Türkiye'den Otuz Yıllık Bir Porte (Pelin Önder Erol, Ebru Aloğlu Çev.). *Sosyoloji Dergisi*, 77-101.

Kalpaklı, F. (2015). Elif Şafak'ın Siyah Süt Romanında Kadın Olmak ya da Olamamak. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 31-39.

Kanoğlu, M.E. (2021). *Renklerin anlamı ve edebiyatta neyi simgeledikleri: pembe.* Erişim Adresi: https://www.cikolatayayinevi.com/post/renkleri%CC%87n-anlami-ve-edebi%CC%87yatta-neyi%CC%87 si%CC%87mgeledi%CC%87kleri%CC%87-pembe

Kandiyoti, D. (2019). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar - Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Sayılan, B. Aksu ve F. Özbay, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kandiyoti, D. (2020). Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlenmesine Yönelik Notlar. (Hazırlayan: Şirin Tekeli) İçinde *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. (s. 327-340). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kara, Ö. (2016). *Tek bir mahallenin yazarı değilim.* Temmuz 2016. Erişim Adresi: *http://www.milliyetsanat.com/kitap/roportaj/-tek-bir-mahallenin-yazari-degilim-/721*

Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kristeva, J. (t.y.) *Kadınların Zamanı.* Erişim Adresi: http://iskendersavasir.com/wp content/uploads/2019/10/Kad%C4%B1nlar%C4%B1n-Zaman%C4%B1-Julia-Kristeva_-C%CC%A7ev.-I%CC%87skender-Savas%CC%A7%C4%B1r.pdf

Kaya, N. (2018). *Gizli Özne.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kaya, N. (2018a). *İyi Aile Yoktur.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kaya, N. (2019b). *İyi Toplum Yoktur - Günlük Hayatta Toplumun Bireyi İstismar Biçimleri.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kaya, N. (2019). *Kar ve İnci.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kaya, N. (2019a). *Yazma Cesareti - Acının Yaratıcılığa Dönüşümü.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kaylı, D. Ş. (2017). Erendiz Atasü'nün Romanlarında, Bedenin, Doğurganlığın ve Anneliğin İzini Sürmek. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 27-36.

Kef, E. (2018). Cinsiyet Algısının Mitsel Kökeni. *Kaygı*, 22-41.

Kerimoğlu, C., ve Doğan, G. (2015). Türkçede Cinsiyet Görünümleri ve Çağrışımsal Zihniyet. TÜBAR-XXXVIII, 143-178.

Kılınç, B. (2021). Aklın Cinsiyeti Var Mı? (Derleyen: Zeynep Direk) İçinde, *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 35-50). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kırca, S. (2000). Kadın Dergileri: Popüler ve Politik Söylemin Buluştuğu Yer. *Kadın Dergisi*, 143-155.

Koç, C. O. (2020). *Yitik Masumiyet - Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Varoluşsal Suçluluk.* Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Koğacıoğlu, D. (2009). Gelenek Söylemleri ve İktidarın Doğallaşması: Namus Cinayetleri Örneği. *Cogito*, 350-384.

Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Korkmaz, R. (2020). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Kozlu, D. (2009). Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri. Art-e Sanat Dergisi, Cilt:2, Sayı:3, 1-15.

Kristeva, J. (2018). *Simone de Beauvoir Aramızda.* (Ö. Berksoy, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kul, E. (2022). *Nermin Yıldırım'ın Romanlarında Yapı ve İzlek.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ardahan: Ardahan Üniveristesi,

Kuşçu, F. K. (2019). *Nihan Kaya'nın Roman ve Hikâyelerinde Kadın.* (Yüksek Lisans Tezi). Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi.

Küçük, S. (2016). Türk Romanında Mitolojik Yansımalardan Örnekler. *İnternational Journal of Eurasia Social Sciences,* 312-331.

Künkçü, E. (2018). *2000'li Yıllardaki Türk Romanlarında Cinsiyet Düzeni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

L.McBride, H. (2022). *Anneler, Kızları ve Beden Algısı.* (G. Korkmaz, Çev.). İstanbul: Okuyan-us Yayınevi.

Lalo, C. (2022). *Estetik Güzellik ve Cinsiyet.* (L. Miray, Çev.). Ankara: Dorlion Yayınları.

Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi (I. Ergüden, Çev.).* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levin, K.(2012). *Postmodernizm Öldü Mü?* 6 Aralık 2012. Erişim Adresi: http://www.sanatatak.com/view/postmodernizm-oldu-mu

Livaneli, Z. (2020). *Mutluluk*. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Lloyd, G. (2021). *Erkek Akıl-Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın".* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Madran, H., ve Demirtaş, A. (2018). Temel Beklenti Etkisi: Kendini Gerçekleştiren Kehanet. (Derleyenler: Kenan Çayır, Müge Ayan). İçinde, *Ayrımcılık - Çok Boyutlu Yaklaşımlar* (s. 29-40). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mardin, Ş. (2020). *Türk Modernleşmesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Mathieu, N. C. (2015). Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve Toplumsal Cinsiyet İlişkileri. (Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie, Helene Le Doare, Daniele Senotier).İçinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü. (G. Acar Savran, Çev.).* (s. 87-96). Ankara: Dipnot Yayınları.

Memmedli, G. G., ve Memmedli, Ş. (2019). Edebiyatta Mit Bağlamında Gürcü Mitolojisi. *Uluslararası Mitoloji Sempozyomu* (s. 392-404). Ardahan: Ardahan Üniversitesi.

Millett, K. (2018). *Cinsel Politika. (S. Selvi, Çev.).* İstanbul: Payel Yayınları.

Millett, K. (1996). *Sokak Kadınları. (S. Selvi, Çev.).* İstanbul: Payel Yayınevi.

Mitchell, J. (2021). *Kadınlık Durumu.* (G. İnal, G. Savran, Ş. Tekeli, F. Tunç, Ş. Torun ve Y. Zihnioğlu, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 - Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 27-38.

Narlı, M. (2019). *Roman Ne Anlatır - Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Onbaşı, F. G. (2019). Kadınlar Halk Fırkası: Doğudan Yükselen Işık. *Doğu Batı Düşünce Dergisi,Toplumsal Cinsiyet I,* 71-89.

Ordu, A. (2023). Feminist Görüş ve Toplumsal Cinsiyet. (Editör: Doç. Dr. Zeynep Meral Tanrıöğen) İçinde, *Eril Egemenlik Bağlamında Toplumsal Cinsiyet* (s. 25-44). Ankara: Anı Yayıncılık.

Oskay, Ç. (2014). *Orhan Pamuk:Mutlu bir dönemindeyim bunu utanarak söylüyorum.* 01 Haziran 2014.Erişim Adresi: https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/orhan-pamuk-mutlu-bir-donemindeyim-bunu-utanarak-soyluyorum-26497644.

Öğüt, H.(2004). *Hande Öğüt, "Üsküdar'a gidelim kuşu", Radikal Kitap, 13 Şubat.* Erişim Adresi: *https://www.metiskitap.com/catalog/text/61100.*

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito, Sayı:58, Feminizm,* 202-217.

Önder, A. (2016). *Eendiz Atasü'nün Romanlarında Kadın.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi.

Öner, A. C. (2015). Dişi Bir İkarus: Kadınlık-Yazarlık-Annelik Arasında Sylvia Plath. *Cogito, Sayı:81, Annelik,* 142-157.

Özbay, F. (2019). *Kadın Emeği - Seçme Yazılar.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Özcan, N. (2017). *Figen Şakacı'dan Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* 10 Haziran 2017. Erişim Adresi: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/figen-sakacidan-hayriye-hanimi-kim-caldi-839713

Özkan, E. (2020). Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılık: Cam Tavan ve Kraliçe Arı Sendromu. *Sosyolojik Düşün,* 127-138.

Özkan, Z. Ç. (2012). Türk Sineması'nda Değişen Kadın İmgesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 79-81.

Öztan, E. (2015). Annelik, Söylem ve Siyaset. *Cogito, Sayı:81, Annelik,* 91-107.

Paker, M. (2018). Psikoloji Açıdan Önyargı ve Ayrımcılık. (Derleyenler: Kenan Çayır, Müge Ayan). İçinde, *Ayrımcılık - Çok Boyutlu Yaklaşımlar* (s. 41-52). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi.* İletişim Yayınları: İstanbul.

Parla, J. (2004). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? (Derleyenler: Sibel Irzık, Jale Parla). İçinde, *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (s. 15-33). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2004). Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı. (Derleyenler: Sibel Irzık, Jale Parla). İçinde, *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (s. 179-200). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2010). *Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Reed, E. (2014). *Kadının Evrimi - Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye II* (Ş. Yeğin, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Riot-Sarcey, M. (2015). İktidar(lar) (Pouvoir(s). (Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie, Helene Le Doare, Daniele Senotier). İçinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü (G. Acar Savran, Çev.).* (s. 185-190). Ankara: Dipnot Yayınları.

Rose, S. O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Saktanber, A. (2020). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne. *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar.* (Hazırlayan: Şirin Tekeli). İçinde. (s. 187-206).İstanbul: İletişim Yayınları.

Sancar, S. (2020a). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sancar, S. (2020). *Erkeklik: İmkânsız İktidar -Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek - Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat.* (S. Aktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sartre, J. P. (2017). *Edebiyat Nedir?* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, J.-P. (2023). *Bulantı (S. Hilâv, Çev.).* İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Satar, N. A. (2015). Geleneksel Kadın Rollerinin Yeniden Üretimi: Elif Şafak'ın Siyah Süt Romanında Otoriteyle Uzlaşmak. *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi,* 47-77.

Savaş, Ö. (2021). Kurban Öznenin Bireye Dönüşümü: Nihan Kaya'nın Gizli Özne Adlı Romanında Kendini Doğurmak. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi,* 21-43.

Savaşır, İ. (2018). Üvey Olmak. (Editörler: M. Bilgin Saydam, Hakan Kızıltan). İçinde, *Psikomitoloji -İnsanı Öykülerinde Aramak 1* (s. 195-227). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sayar, E. (2023). *2000'lerden Sonraki Popüler Türk Romancılığının "Araçsal" Görüntüsü.* Ankara: Gazi Kitabevi.

Sezer, M. Ö. (2014). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Soğukkuyu, B. (2015). Kitap Kapağı Tasarımında Kadın Portresinin Kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 57-72.

Soğukömeroğulları, M. (2010). Ahmet Ümit'in Kar Kokusu Romanında Toplumcu Gerçekçilik. *İnternational Periodical For the Languages, Literature and History of Türkish or Turkic,* 1310-1327.

Söylemez, S., Koyuncu, M., ve Amado, S. (2018). Utanç ve Suçluluk Duygularının Bilişsel Psikoloji Kapsamında Değerlendirilmesi. *Psikoloji Çalışmaları - Studies in Psychology,* 259-288.

Spivak, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir Mi?* (E. Koyuncu, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Şafak, E. (2005). *Med-Cezir*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şafak, E. (2007). *Siyah Süt.* İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Şafak, E. (2016). *Havva'nın Üç Kızı.* İstanbul: Doğan Kitap.

Şafak, E. (2021). *İskender.* İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Şafak, E. (2022). *On Dakika Otuz Sekiz Saniye*. İstanbul: Doğan Kitap.

Şahin, S. (2016). 2000'li Yıllarda Yerli Edebiyat - Hızla Giden Bir Lokomotifin Arkasından Bakmak. *Sabit Fikir,* 24-28.

Şakacı, F. (2020). *Bitirgen*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şakacı, F. (2021a). *Hayriye Hanım'ı Kim Çaldı?* İstanbul: İletişim Yayınları.

Şakacı, F. (2021). *Pala Hayriye*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şeker, A. (2020). *Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Şenol, D., & Karmaz, E. (2020). Mekânın Zaman, Beden ve Cinsiyet ile Etkileşimi Üzerine Bir Değerlendirme. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi,* 1-12.

Şimga, H. (2021). Unes Femmes: Kirsteva, Psikanaliz ve Kadın. (Derleyen: Zeynep Direk). İçinde, *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 51-66). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2018). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Hazırlayan: Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2019). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme:Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler,* 163-175.

Tekeli, Ş. (2020). 1980'ler Türkiyesi'nde Kadınlar. (Hazırlayan: Şirin Tekeli). İçinde, *1980'ler Türkiyesi'nde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 15-46). İstanbul: İletişim Yayınları.

Temelkuran, E. (2020). *Düğümlere Üfleyen Kadınlar.* İstanbul: Everest Yayınları.

Tercan, D. (2019). *Elif Şafak Romanlarında Feminist Unsurlar.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Arel Üniversitesi.

Tire, O. (2019). Töre ve Namus Cinayetleri. (Editörler: Dr. Meral Öztürk, Dr. Meryem Berrin Bulut) İçinde, *Tüm Yönleriyle Kadın Cinayetleri* (s. 187-217). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Toprak, Z. (2022). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935).* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tutal, N. (2011). Julia Kristeva - Bu Epigraflı Bir Yazı Olacak. *Doğu Batı Düşünce Dergisi,Sayı:56, Psikanaliz Dersleri,* 217-234.

TÜİK. (Nisan 2022). *Türkiye Aile Yapısı Araştırması-2021.* Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (t.y.). *Ayşegül Devecioğlu* https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/devecioglu-aysegul.

Türkeş, A.Ö. (2004*). Kuş Diline Öykünen, Pandora.* Erişim Adresi: https://www.insanokur.org/kus-diline-oykunen-aysegul-devecioglu/

Türkoğlu, N. (2017). *Nermin Yıldırım: yazmanın tek bir doğrusu yok.* 29 Mart 2017. Erişim Adresi: https://www.trendsetteristanbul.com/nermin-yildirim-yazmanin-tek-bir-dogrusu-yok/.

Uğurlu, N. S., ve Akbaş, G. (2013). Namus Kültürlerinde "Namus" ve "Namus Adına Kadına Şiddet": Sosyal Psikolojik Açıklamalar. *Türk Psikoloji Yazıları,* 74-79.

Uluyağcı, C. (2002). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Ögür Kadın İmgesi: Türkan Şoray, Müjde Ar. *Kurgu Dergisi,* 1-8.

Uslu, M. F. (2022). Bir Küresel Roman Olarak On Dakika Otuz Sekiz Saniye.*(Hazırlayan: Jale Özata Dirlikyapan). İçinde. Mesafeyi Aramak: 2010'lu Yılların Romanları Üzerine Yazılar.* (s. 96-113). İstanbul: Metis Yayınları.

Uslucan, F., ve Arslan, A. (2023). Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Açısından Kar ve İnci Romanı Üzerine Bir Değerlendirme. *Mavi Atlas,* 208-221.

Üçler, F. (2018). Psikiyatrik Vakalardan Esinlenen Edebi Eserlerde Kadın Karakterler Üzerine Bir İnceleme. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi,* 687-725.

Vargün, B. (2009). *Batman ve Şanlıurfa'da Töre Cinayetlerine Bakış Açısının Sosyal Antropolojik Açıdan İncelenmesi.* (Yayımlamamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Vargün, B. (2021). Menstrüasyon ve Tabu. *Antropoloji*, 1-10.

Vatandaş, C. (2011). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 29-56.

Wollstonecraft, M. (2019). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi.* İstanbul: Epsilon Yayınevi.

Wood, G. W. (2021). *Toplumsal Cinsiyet Psikolojisi.* (E. Tanıl, Çev.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Woolf, V. (2020). *Kendine Ait Bir Oda.* (D. Körpe, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Yazıcıoğlu, Ö. Ö. (2019). Masumiyet Müzesi: Hegemonik Erkeklik, Kurgulanan Gerçeklik.(Hazırlayanlar: Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim). İçinde, *Gaflet - Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* (s. 168-185). İstanbul: Metis Yayınları.

Yeşilyurt, T. (2018). *Romandan Bakan Düşkün Kadınlar.* Ankara: Efil Yayınevi.

Yıldırım, N. (2020). *Ev*. İstanbul: Hep Kitap Yayınları.

Yıldırım, N. (2022). *Dokunmadan*. İstanbul: Hep Kitap Yayınları.

Yıldırım, N. (2022a). *Unutma Beni Apartmanı.* İstanbul: Hep Kitap Yayınları.

Yıldız, M. (2008). Türkiye'de Töre Baskısına Bağlı İntiharlar ve Töre Cinayetleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 209-231.

Yumul, A. (2018). Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek. (Derleyenler: Kenan Çayır, Müge Ayan). İçinde, *Ayrımcılık - Çok Boyutlu Yaklaşımlar* (s. 89-96). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zaidman, C. (2015). Eğitim ve Sosyalizasyon. (Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie, Helene Le Doare, Daniele Senotier). İçinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (s. 113-118). Ankara: Dipnot Yayınları.

EKLER

EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 17/01/2024

Tez Başlığı: 2000 Sonrası Türk Romanında Cinsiyet Algısı

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 395 sayfalık kısmına ilişkin, 02/01/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %8'dir.

Uygulanan filtrelemeler:
1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2- ☒ Kaynakça hariç
3- ☒ Alıntılar hariç/dâhil
4- ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

17.01.2024

Adı Soyadı: Vecihe SOLMAZ
Öğrenci No: 2003700001
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih:17/01/2024

Tez Başlığı: 2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA CİNSİYET ALGISI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

17.01.2024

Adı Soyadı: Vecihe SOLMAZ
Öğrenci No: 2003700001
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Programı: Yeni Türk Edebiyatı
Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Detaylı Bilgi: https://www.ardahan.edu.tr
Telefon: 0-4782117522 **Faks:** 0-4782117523 **E-posta**: lisansustuegitim@ardahan.edu.tr

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Vecihe SOLMAZ

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih

Jüri Tarihi :17/01/2024